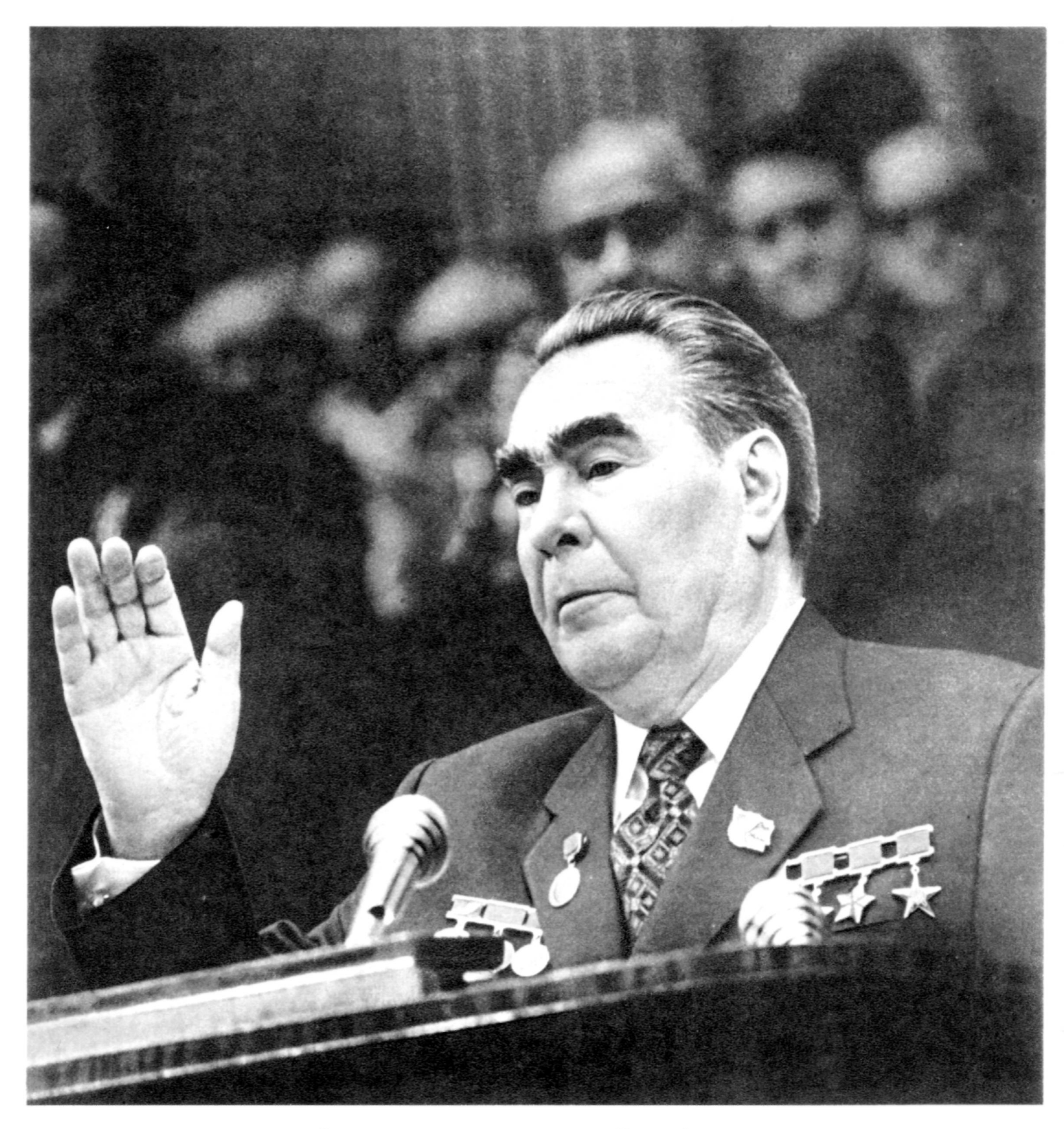
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 81 4

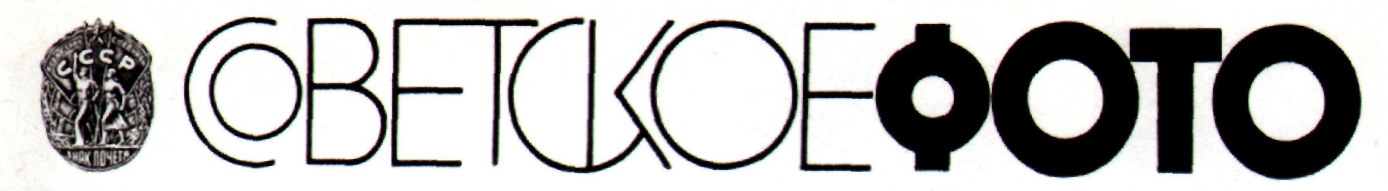
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





Величественна наша цель — коммунизм. И каждый трудовой успех, каждый год героических свершений, каждая пятилетка приближают нас к этой цели. С этой точки зрения партия оценивает и предстоящее пятилетие. Дел предстоит много. Задачи надо решить большие, сложные. Но мы решим их и решим обязательно.

Из доклада товарища Л. И. Брежнева
на XXVI съезде КПСС



ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г. ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 4. 1981 ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А10340
сдано в набор 01.12.80 г.
подп. к печ. 09.03.81 г.
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 269 000
заказ 3569, цена 50 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. 129085, Москва,
проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. **НИКОЛАЙ РАХМАНОВ**
(Москва)
Кремлевский Дворец съездов в дни работы XXVI съезда КПСС
4-я стр. **ЮРИС КАЛНЫНЬШ**
(Рига)
Победа

Огромным историческим событием назвало все прогрессивное человечество XXVI съезд КПСС. Его работа нашла отражение в тысячах фотоснимков, обошедших прессу всего мира. В номере публикуются фотокадры, созданные корреспондентами «Известий» А. Стешановым и С. Смирновым — «Л. И. Брежнев приветствует делегатов и гостей съезда» — (2-я стр. обложки) и «В зале заседаний XXVI съезда КПСС» (2—3 стр.).

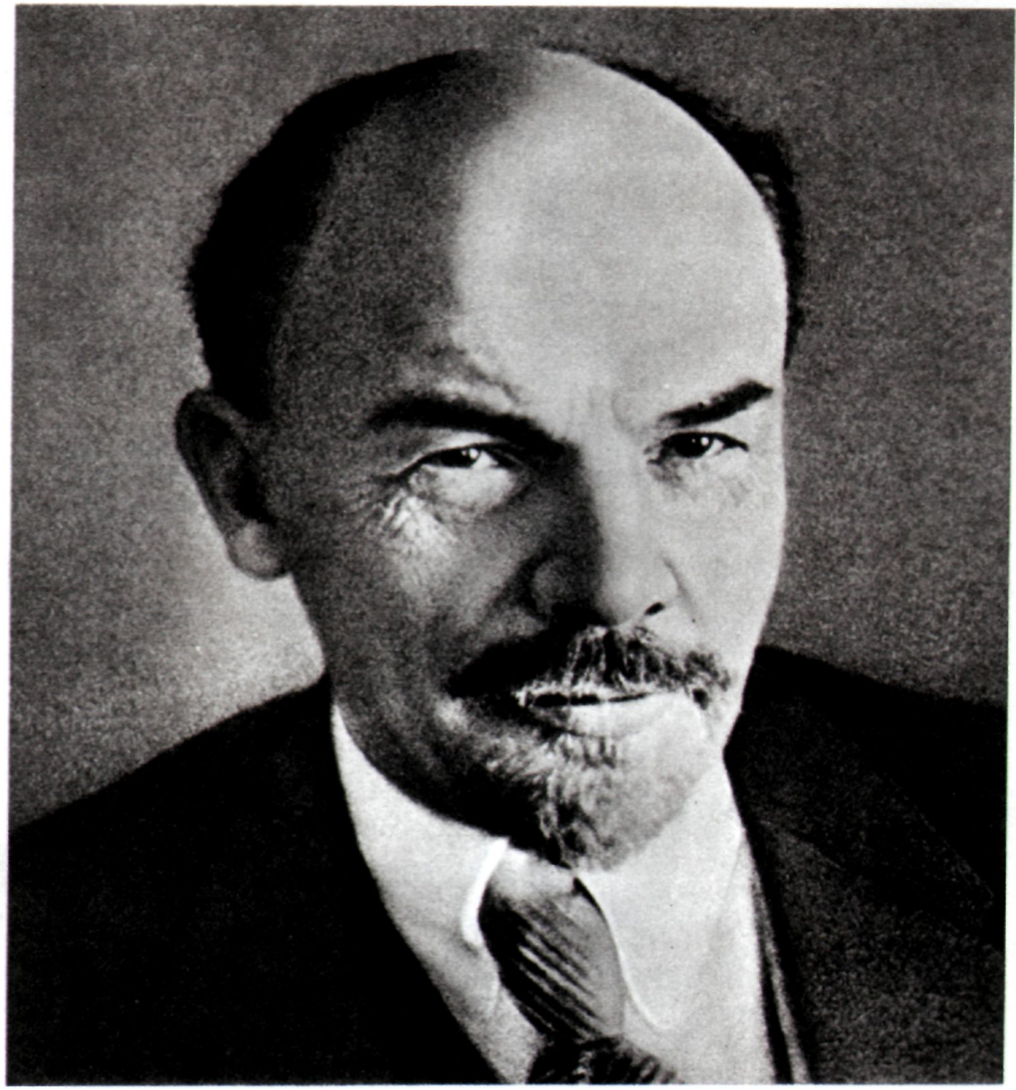
В НОМЕРЕ:




XXVI
съезд
КПСС

Встречи с Лениным

РАССКАЗЫВАЮТ АВТОРЫ СНИМКОВ



М. НАППЕЛЬБАУМ. В. И. ЛЕНИН. 1918 г., ПЕТРОГРАД

Фотографии Ленина... Документальные изображения человека, ставшего символом социального обновления мира, революционным знаменем нашей эпохи... Они никогда не перестанут привлекать к себе внимание и волновать сердца миллионов...

Фотоленининиана — гордость советского фотоискусства, наше бесценное достояние. Она — плод вдохновенных усилий целого коллектива выдающихся фотомастеров: М. Наппельбаума, П. Оцупа, Л. Леонидова, Г. Гольдштейна, П. Жукова, Я. Штейнберга, А. Савельева, В. Буллы, П. Новицкого и других.

Большой интерес представляют воспоминания фотографов о встречах и беседах с В. И. Лениным. В них воссоздана обстановка далеких лет, передан дух героической эпохи. Они помогают глубже понять образ, запечатленный на снимках, вновь и вновь ощутить обаяние личности великого вождя.

Выполняем просьбу наших читателей — публикуем портреты В. И. Ленина и рассказы фотографов о том, как они были созданы.

Моисей Наппельбаум:

По дороге в Смольный я с волнением думал о предстоящей встрече с великим человеком. «Каков он? Как отнесется ко мне и к моей работе? Удастся ли мне сделать достойный портрет?» Портретов Ленина в то время еще не было. Мне предстояло первому запечатлеть его образ для истории.

В небольшом кабинете, перегороженном низким барьером, за столом сидела скромно одетая, с усталым лицом, женщина. Это был секретарь В. И. Ленина — Л. А. Фотиева. Узнав, что я приехал фотографировать Ленина, она сейчас же позвонила. Из другой комнаты выбежал молодой паренек. Оба они приняли горячее участие в подготовке к съемке.

И вот вошел Ленин. Ничего общего с человеком, которого я ожидал увидеть. С первого же мгновения меня поразила его простота. Ни малейшей позы, ни одного движения, бьющего на эффект. Невысокого роста, широкоплечий, в люстриновом пиджаке, из нагрудного кармана которого торчало «вечное» перо, быстрый и четкий в движениях, красиво посаженная голова с большим, открытым лбом.

Сначала Ленин подошел к рабочим — делегатам из Минска. Закончив беседу, он обратился к нам:

— Ну что же, приступим!..

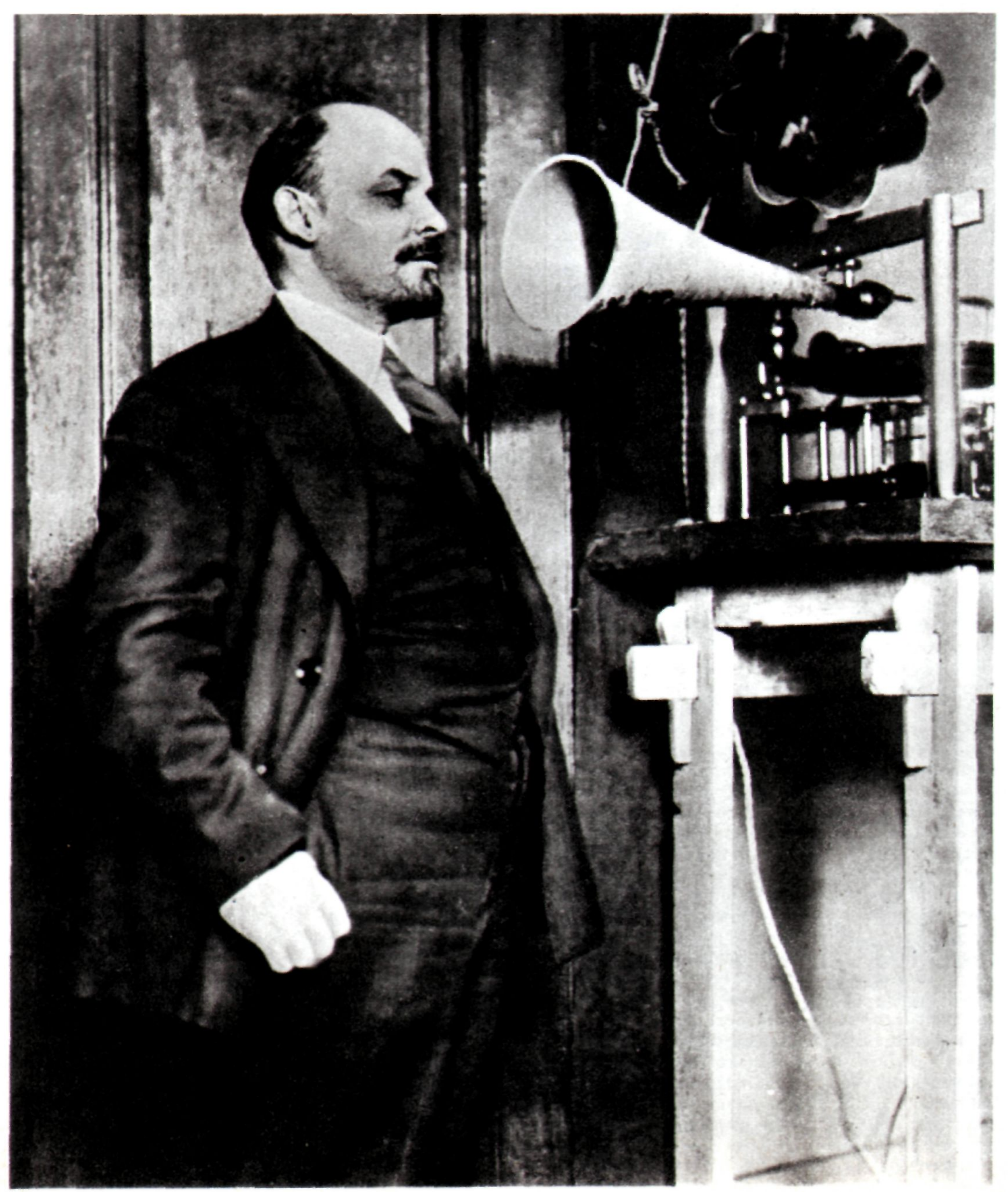
Кто-то посоветовал нам перейти в конференц-зал — помещение с большими окнами. Ленин сел за стол, взял перо. Он писал, разговаривал с людьми, которые то и дело приходили к нему, а я в это время подготавливал аппарат и продолжал наблюдать за Владимиром Ильичем.

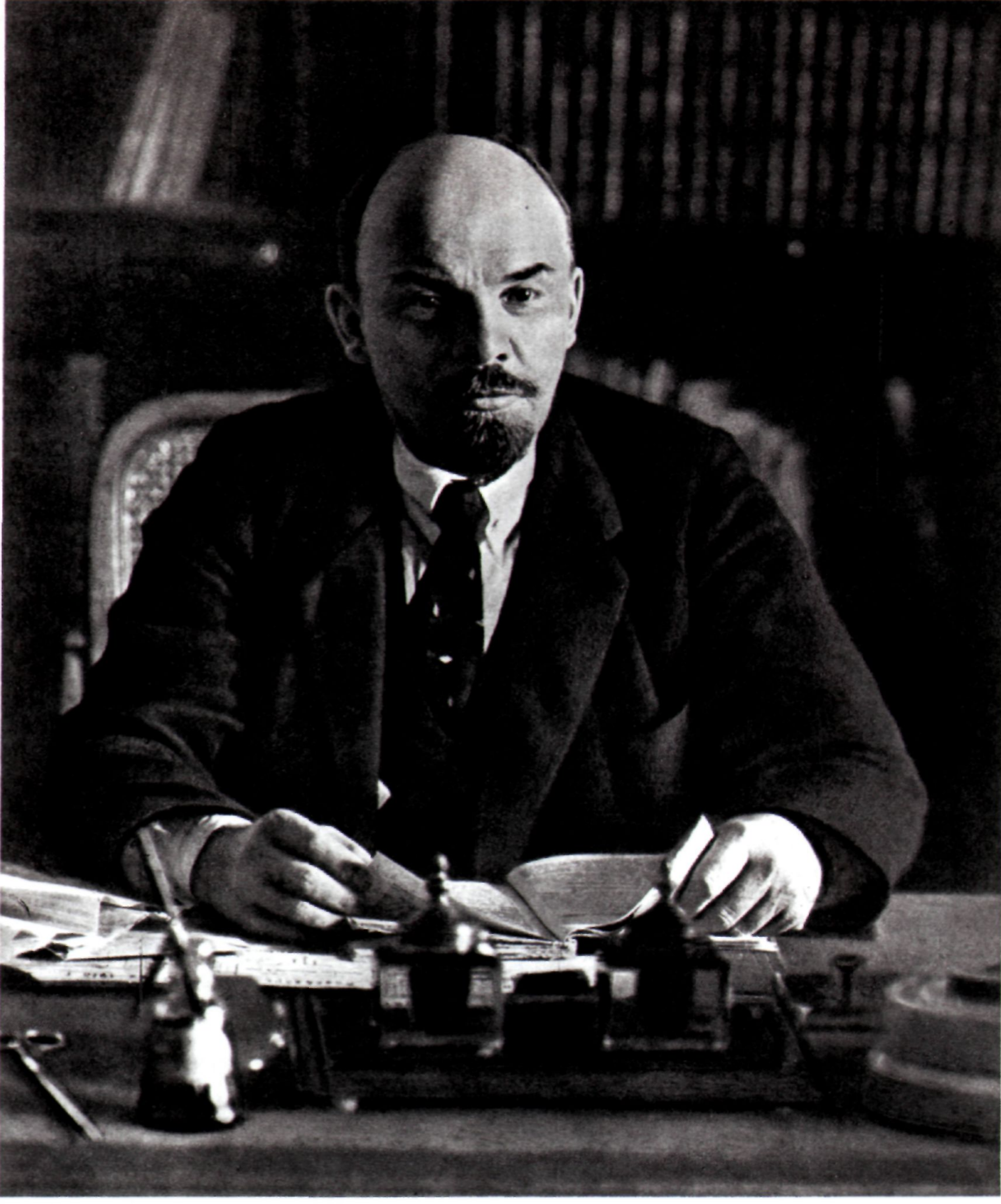
Я смотрел на склоненную над столом голову Ленина, старался уловить энергичный, живой взляд его чуть прищуренных глаз, в которых светился острый, пытливый ум. Я следил за быстро меняющимся выражением его подвижного лица, — оно покоряло своей человечностью. В его лице, в каждом жесте, в том, как он разговаривал с минскими рабочими, со своими сотрудниками, как смотрел на них, слушал, в брошенном на меня взгляде — во всем чувствовались неподдельный интерес, глубокое уважение к человеку.

Но как все это запечатлеть в портрете? Где найти средства, чтобы передать это гармоническое сочетание

гениального ума и величия духа с благородной простотой и естественностью, с неистощимой энергией и поразительной проницательностью?
Какими неуместными показались мне все мои излюбленные приемы, световые эффекты, изломанные линии! Я понял, что только совершенными, самыми строгими и незатейливыми средствами можно правдиво воплотить образ Владимира Ильича.
Я решил сфотографировать голову Ленина крупным планом. Чтобы очертить линию его широких плеч, я вложил пластинку горизонтально, а чтобы передать его полный ума, живой, прозорливый взгляд, попросил Владимира Ильича смотреть в аппарат.
Меня тревожил серый, однотонный свет хмурого дня. И вдруг выглянуло солнце и осветило своими лучами Владимира Ильича...
Когда В. И. Ленину показали его портрет и попросили автограф для распространения фотографии, он поставил свою подпись. А затем на том же листе бумаги внизу написал: «Очень благодарю товарища Наппельбаума. Ленин».
Признаться, я был потрясен, неожиданно получив благодарность от Владимира Ильича... («От ремесла к искусству», М., «Искусство», 1958).

Петр Оцуп:
Осенью 1917 года Смольный стал большевистским. Я был единственным из петроградских фотографов, присутствовавших на II Всероссийском съезде Советов.
Смольный в то время был главным штабом революции: день и ночь кипела там боевая работа, непрерывно прибывали делегации воинских частей, матросов и рабочих. Тов. Ленин был занят почти целые сутки, и добиться разговора с ним было делом нелегким. Все же, в конце концов, мне удалось повстречаться с Владимиром Ильичем и поговорить с ним. Расскажу об этом.
28 октября я зашел в Смольный и встретил Владимира Ильича. Он шел в свой кабинет. Подойдя к тов. Ленину, я попросил разрешения сфотографировать его.
— Сейчас не стоит, — ответил он, — когда отрастет борода и я приду в свой обычный вид, тогда дело другое (как известно, скрываясь после июльских событий, товарищ Ленин сбрил себе бороду).
Через некоторое время я зашел в Совнарком и через секретаря напомнил о себе Владимиру Ильичу. Меня сразу же попросили к нему в кабинет.
— Сколько времени займет съемка? — спросил Ленин.
— Пять-десять минут.
Пока я готовил аппарат, Владимир Ильич взял «Правду» и начал ее просматривать. Не теряя времени, я сделал три последовательных снимка его за чтением (один из них получил позднее большую известность и был напечатан в целом ряде журналов и газет как наших, так и заграничных).
Дочитав статью, тов. Ленин извинился, что задержал и попросил начинать работу. Я сделал несколько снимков (портрет, за письменным столом, у книжного шкафа).
Проглядев принесенные мной фото, товарищ Ленин сказал с недоумением:
— Откуда эти снимки с газетой?
Я отвечал, что, не смея отрывать его от чтения, я все же решил использовать удачный момент и заснять.
— Опасный народ вы, фофографы, — промолвил,


Л. ЛЕОНИДОВ В. И. ЛЕНИН У ЗВУКОЗАПИСЫВАЮЩЕГО АППАРАТА. 1919 г., МОСКВА



П. ОЦУП В. И. ЛЕНИН В СВОЕМ РАБОЧЕМ КАБИНЕТЕ В КРЕМЛЕ. 1918 г., МОСКВА

улыбаясь, Ленин, — ну, ладно: на ваш сюрприз я отвечу тоже сюрпризом.
Сказав это, он подарил мне два снимка, сделав на них собственноручную надпись.
...Я неоднократно встречал Владимира Ильича на съездах и конференциях... Нередко приходилось мне и разговаривать с Владимиром Ильичем. Затрагивались в этих беседах и вопросы фотографии, которой тов. Ленин придавал большое значение:
— Историческое значение фотографии очень велико, — говорил он. — Картина художника не может так быстро и точно зафиксировать событие, как фотоснимок.
Занимал Владимира Ильича и вопрос тематики.
— Делайте поменьше снимков отдельных лиц, — говорил он, — уделяйте больше внимания массам, старайтесь зафиксировать события.
Давая тематический план работы, Ленин всецело доверял нам, специалистам, техническое его выполнение.
Помню, раз Владимир Ильич согласился на просьбу членов ВЦИК сняться вместе с ними. Снимавшиеся долго не могли рассесться. Тогда Ленин подозвал меня и сказал:
— Ну, теперь диктатура фотографа. Тов. Оцуп, рассадите всех, как нужно.
Владимир Ильич живо интересовался техникой фотографического дела и много раз говорил со мной о возможности производства у нас фотобумаги и создания советского фотоаппарата.
С большой охотой и вниманием просматривал он также приносимые мною снимки. Особый интерес проявлял тов. Ленин к снимкам, сделанным на фронтах гражданской войны. («Советское фото», 1936, № 4).

Лев Леонидов:
По словам Н. К. Крупской, Владимир Ильич не любил сниматься... Не спорю: быть может, для Владимира Ильича съемка и была «горькой необходимостью», но замечательно, что за все прошедшие годы он не давал нам этого почувствовать ни одним словом, ни одним движением.
Я говорю о 1918, 1919 и 1920 годах, о том периоде, когда Владимир Ильич был так обременен и перегружен огромной государственной работой. Съемка обычно приурочивалась к каким-нибудь большим событиям, как, например, партсъезд или конгресс Коминтерна, и если вспомнить, что в эти моменты мы успешно для себя — изредка, конечно, — отвлекали внимание Владимира Ильича для фотографирования, то становится особенно ценным и незабываемым чуткое отношение Владимира Ильича к труду фоторепортера...
В начале 1919 года в Центропечать, где я заведовал фотоотделом, утром прибыл Владимир Ильич для записи граммофонных речей. Дождавшись окончания записи, я обратился к Владимиру Ильичу с просьбой сняться у рупора.
Ленин охотно согласился...
В то же утро Владимир Ильич не отказался сняться в группе сотрудников, записывающих его речи для граммофона, несмотря на то, что каждая минута у Владимира Ильича была рассчитана.
Вспоминаю еще один момент. В день похорон Я. М. Свердлова, вечером, открывался VIII съезд РКП(б), Владимир Ильич и

другие товарищи очень устали. Было неловко даже заговаривать о съемке. Однако профессиональное чувство одержало во мне верх... Без всякой надежды на успех, я в перерыве робко попросил разрешения снять президиум. Я был поражен мягким тоном Владимира Ильича, с каким он ответил:
— Товарищ, сейчас нельзя, в конце заседания можете снять.
... Мы, фотографы, счастливы, что судьба нас так близко сталкивала с нашим вождем, с великим Лениным. («Советское фото», 1926, №1).

Григорий Гольдштейн:
На первомайской демонстрации 1918 года я был на Красной площади. День выдался холодный, ветреный. Владимира Ильича, говорившего с трибуны, было плохо слышно. Кончив говорить, он спустился с трибуны и пошел по направлению к Ильинке. Отделавшись от своих коллег, я последовал за ним.
Неожиданно Владимир Ильич поднялся на парапет Лобного места. Говорил он с большим подъемом, сопровождая речь энергичными жестами.
Я сделал два снимка, один из которых получил широкую известность. На нем Владимир Ильич изображен с поднятой правой рукой и слегка откинутой головой. Фигура выступающего Ильича была исключительной динамичности, но затвор моего фотоаппарата не обладал достаточной скоростью, чтобы схватить эти стремительные движения Ленина. Так, рука Владимира Ильича оказалась немного не в фокусе. Тем не менее снимок с удивительной выразительностью воспроизвел говорящего Ильича. Резко очерченный контур головы в сочетании с поднятой рукой и общей напряженностью корпуса создает образ пламенного трибуна революции. Когда я принес снимок в Кинокомитет, один из работников сказал: «Сегодня вам посчастливилось снять самую революцию...».
Мне удалось фотографировать В. И. Ленина на II конгрессе Коминтерна, при закладке памятника Карлу Марксу, на празднике Всевобуча, на похоронах Я. М. Свердлова, на параде по поводу отправки красных командиров на польский фронт в 1920 году. Из этих работ лучше всего удался снимок Ильича, сделанный на проводах красных командиров на польский фронт.
Митинг проходил в сквере у Большого театра. Владимир Ильич говорил с небольшой деревянной трибуны. Прижав к барьеру кепку, подавшись всем корпусом вперед, он, казалось, бросал свои пламенные слова, воодушевлявшие бойцов. Снимок я сделал с холмика пустой цветочной клумбы, благодаря чему получился угол в 35°. Это придало снимку еще большую выразительность.(«Советское фото», 1941, № 1).



Г. ГОЛЬДШТЕЙН В. И. ЛЕНИН ВЫСТУПАЕТ С РЕЧЬЮ НА ПАРАДЕ ВОЙСК, ОТПРАВЛЯЮЩИХСЯ НА ФРОНТ. 1920 г., МОСКВА

Творческий отчет фотожурналистов



Творческим отчетом XXVI съезду КПСС фотожурналистов, фотохудожников и фотолюбителей стала Всесоюзная выставка документальной и художественной фотографии, открывшаяся в канун высшего партийного форума в залах Центрального Дома художника на Крымской набережной Москвы одновременно с другими экспозициями — «Архитектура», «Монументальное искусство», «Оформительское искусство», «Дизайн».
Эти выставки являются разделами Всесоюзной художественной выставки «Мы строим коммунизм», расположившейся в Центральном выставочном зале столицы. Выступившие на торжественном открытии заместитель министра культуры СССР Г. А. Иванов, председатель правления Союза художников СССР Н. А. Пономарев, первый секретарь правления Союза архитекторов СССР Г. М. Орлов, заместитель председателя правления Союза журналистов СССР Я. А. Ломко отметили значение этого крупного культурного вклада в предсъездовский смотр трудовых успехов советского народа, огромный творческий подъем, который сопутствовал подготовке к ответственному смотру.





На фотовыставке, устроителями которой являются Союз журналистов СССР, Министерство культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Госкомиздат СССР, ТАСС, АПН, демонстрируется более шестисот фотографий. Это лишь десятая часть всех работ, поступивших в выставочный комитет. География фотографического представительства чрезвычайно широка: около семисот авторов из всех союзных республик соревновались за право участвовать в этом большом творческом рапорте.
«Мы строим коммунизм» — таков девиз и такова главная идея Всесоюзной фотовыставки. Все важнейшие события последних лет нашли отражение в работах фотомастеров. Снимки рассказывают о торжественном принятии Конституции СССР, показывают, как наш народ отмечал 110-ю годовщину со дня рождения В. И. Ленина, 35-летие Победы в Великой Отечественной войне.
Самое большое место — и это закономерно — занимают на стендах работы, посвященные советскому человеку — труженику, показывающие трудовые успехи рабочего класса и крестьянства, советской интеллигенции. Экспозиция выставки — это многообраз-

ный и широкий рассказ о десятой пятилетке, ее великих свершениях и трудовых победах.

Отрадно, что на этом вернисаже мы, наконец-то, встретились с фотоработами летчиков-космонавтов, ведущих свой репортаж оттуда, куда обычному «земному» фотокорреспонденту путь пока еще заказан. Можно порадоваться, что под ними стоят знакомые всем фамилии их авторов, показавших нам нелегкий труд советских космонавтов и их коллег из социалистических стран.

Немало места на выставке отведено спортивным кадрам. Московская Олимпиада, явившаяся крупнейшим международным спортивным событием, нашла свое достойное отражение.

На стендах выставки мы вновь встречаем имена известных мастеров, на протяжении многих лет ведущих фотолетопись жизни нашего Отечества, запечатлевших достижения уже нескольких пятилеток. Имена Виктора Ахломова, Владимира Акимова, Мстислава Боташова, Анатолия Бочинина, Виктора Будана, Юрия Королева, Геннадия Копосова, Александра Макарова, Василия Малышева, Владимира Мусаэльяна, Александра Пахомова, Эдуарда Песова, Василия Пескова, Александра Птицына, Альберта Пушкарева, Николая Рахманова, Виктора Сакка, Александра Стешанова, Всеволода Тарасевича, Евгения Ткаченко, Валерия Шустова, Льва Устинова, Льва Шерстенникова и многих других.





Наглядным свидетельством нашего фотографического роста следует считать тот отрадный факт, что на выставке *в полный голос* заявили о себе представители молодого поколения, такие способные и многообещающие репортеры и фотохудожники, как Алексей Бойцов, Виктор Бердиган, Олег Булыгин, Сергей Гунеев, Виктор Загуменнов, Сергей Киврин, Валерий Ковалев, Александр Копосов, Виктор Петров, Евгений Стецко, Владимир Чистяков, Александр Чумичев... Список этот можно было бы продолжить, но всех, к сожалению, не назовешь, ибо одной из отличительных черт сегодняшней фотографии стала ее массовость. Приобщение к этому, быть может, самому динамичному и мобильному из искусств многих тысяч новых энтузиастов есть залог его дальнейшего успешного развития.

РЕПОРТАЖ **И. АЛЕКСАНДРОВА, В. АФОНИНА, П. ИВЧЕНКО, В. НЕКРАСОВА, Л. УХТОМСКОЙ**





РОМУАЛЬДАС РАКАУСКАС НОВАЯ АРХИТЕКТУРА ЛИТВЫ (ИЗ СЕРИИ)

АНАТОЛИЙ ХРУПОВ СТРОИТЕЛЬ БАМа



ВАЛЕРИЙ ГВОЗД ПОЛЕТ

ВАЛЕНТИН МАСТЮКОВ КИНОАКТРИСА ЕЛЕНА КОРЕНЕВА



Василий Песков 1961 год, апрельские дни и часы



Первое, о чем подумал сейчас: как летит время! Двадцать лет! А ведь как будто вчера была эта, как мне кажется сейчас, самая ответственная моя командировка.

12 апреля. Уже на всех языках мира прозвучало слово Гагарин. Уже фотографию молодого симпатичного русского парня получили в тысячах разных газет. В домашнем альбоме Гагариных по снимкам в тот день я прочел его жизнь. Обычный домашний альбом фотографий в одно мгновение стал драгоценностью. Все мимолетные подробности двадцатишестилетней жизни обрели значительность.

Этот альбом я привез в «Комсомольскую правду» — сделать со снимков копии, пока журналисты, как пчелы, не растащили их по своим ульям.

Помню, как вся редакция собралась в кабинете «Главного» — еще и еще раз просили листать альбом. Это был характерный случай, когда незамысловатые любительские снимки рассказали о человеке быстрее, яснее и проще, чем могло сделать слово. По этим снимкам и был написан (практически продиктован редакционной стенографистке) первый рассказ о пока еще загадочном человеке. «А каков он сегодня? Как выглядит? Как держится? Что говорит? Каков он, Гагарин?» Это интересовало всех. И профессиональный журналистский долг требовал дать ответы на эти вопросы немедленно.

С Павлом Барашевым, отличавшимся в «Комсомолке» завидной пробивной силой, мы сели у телефонов — просить, настаивать, умолять о немедленной встрече с космонавтом, хотя мы даже не знали, где он находится.

Я, то теряя надежду, то вновь ее обретая, заперся в кабине заправить кассеты свежей пленкой, когда Барашев забарабанил в дверь:

— Вылезай! Немедленно надо ехать!..

И мы помчались во Внуково. И успели. Трап самолета убрали сразу, как только мы поднялись. Уже в полете узнали, что направляемся в Куйбышев, узнали, что этим самолетом завтра Гагарин прибудет в Москву. Пока же мы с Барашевым были на нем единственными пассажирами. Командиром на корабле был нынешний министр гражданской авиации Борис Павлович Бугаев. Он посмеивался над нашим волненьем и нетерпеньем, однако и ему, мы чувствовали, хотелось бы прямо сегодня увидеть Гагарина...

Опустим преодоление многих препятствий. (Этому искусству, репортеру необходимому, в тот раз я учился у более опытного Барашева. На руках у нас не было ни единой бумажки, разрешающей встречу, и Павел терпеливо объяснял строгим и непреклонным людям, что никакие мы не «партизаны», что нам разрешил сам... и называл фамилию.) Мы продвигались к цели, но я с тоской глядел на покрасневшее, уходившее на ночлег солнце — как же я буду снимать?!

У ограды дачного вида дома над Волгой нас особо придирчиво оглядели, и мы подумали: вся одиссея тут и окончится. Но происходящим возле калитки заинтересовался вышедший в сад прогуляться невысокого роста генерал. Это был Николай Петрович Каманин. Примерно в таком же возрасте, как Гагарин, будучи летчиком, он снимал со льдины челюскинцев и по опыту знал заботы нашего брата-газетчика. Он сказал: «А, «Комсомолка»! Пропустите ребят...».

Позже я не раз бывал в этом доме над Волгой. Дом как дом. В тот же апрельский вечер нам с Павлом все казалось в нем необычным и полным значенья.

В ожидании встречи Павел стал тихонько гонять на бильярдном столе шары, я осматривал, протирал оптику, с тоскою глядя на три слабосильные лампочки в люстре.

И вот она, встреча. По скрипучей деревянной лестнице сверху резво сбежал невысокого роста майор. Он был один, и мы решили, что это посыльный — позвать нас к Гагарину или сказать, чтобы еще потерпели. Но майор протянул руку:

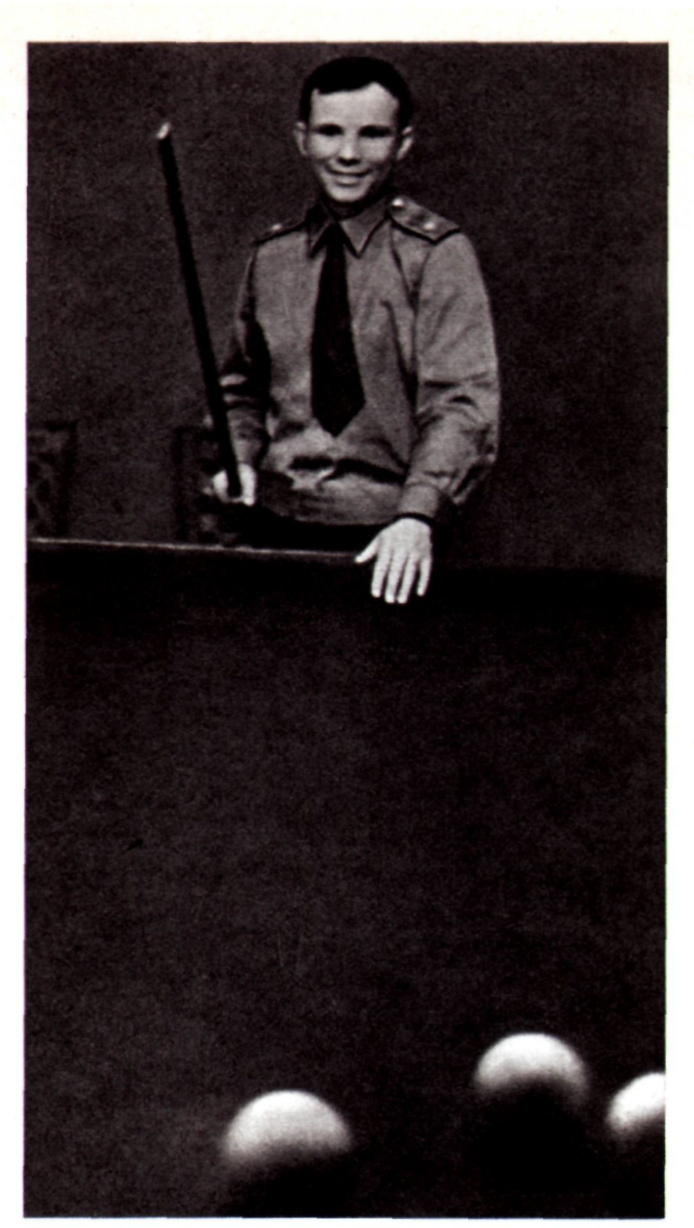
— Здравствуйте. Это вы из «Комсомолки»?

Батюшки, да ведь это же он! Это и есть Гагарин.

ФОТО ВАСИЛИЯ ПЕСКОВА

НАД ВОЛГОЙ

И все так просто, так неожиданно просто, что мы с Барашевым растерялись: о чем говорить, что спрашивать?
Выручили газеты, которые *мы привезли из Москвы.* Гагарин с задумчивой улыбкой разглядывал снимки, сделанные вчера в его доме. Просто сказал:
— Спасибо...
И разговор наладился сам собой.
Но снимки! Нужны ведь снимки! Портрет? Нет, портрет уже всем известен, надо в каком-нибудь действии. Лихорадочно соображаю: что же может делать космонавт в этом доме?
— Юра, играете в бильярд?
И он все понял, с улыбкою подмигнул:
— Давайте...
Доброе слово тут надо сказать о камере «Киев», хорошо и много лет всем нам служившей. Глядя на тощие лампочки в люстре, я поставил «одну десятую» и открыл объектив «на полную дырку» — «Ну, дружище, не подведи...». Все, кто снимал движенье с упомянутой выдержкой, знают, что характерный писк фотокамеры достигает самого сердца. Один выход: не очень уж торопиться, делать кадров побольше — что-нибудь выйдет и резким.
Из бильярдного стола я выжимал все, что возможно. Крупно — шар. Он, как Земля...
— Юра, на секунду замрите с кием...
Мою творческую фантазию прервали два пожилых медика.



— Ну, пожалуй, на сегодня довольно... Пойдем, Юра, пойдем...
И лестница заскрипела. На середине ее майор оглянулся и подмигнул двум возбужденным радостью журналистам — дескать, увидимся...
Такой была первая съемка. А утром к дому повалили машины. Всем хотелось взглянуть на Гагарина. Я, конечно, снимал объятия, рукопожатия, но очень томился: хотелось снять космонавта не в помещении, а хотя бы у дома, в саду, еще лучше — над Волгой. Но где там, он был уже пленником любопытства и почитания...
Наступила минута отъезда на аэродром. Беру Гагарина у порога под руку: «Ну хотя бы на две минуты в сторону от толпы». Но у него столько опекунов, что мне остается только сделать веселую мину, подняв руки кверху. Выручает опять Николай Петрович Каманин.
— Три минуты, не больше...
И мы с Гагариным бежим по жухлой прошлогодней траве, припорошенной нестойким апрельским снегом, в сторону Волги. Три минуты — это очень немного. Успеваю только сказать: «Юра, стойте, пожалуйста, здесь...». Вижу в видоискатель стройного худощавого человека в ладно сидящей на нем шинели, вижу чуть синеватый апрельский лед Волги, синеватую в дымке даль... А сзади — кавалькада черных машин, люди, и чей-то нетерпеливый голос:
— Все, все, поехали...



МИНУТЫ У БИЛЬЯРДА

В МОСКВУ...

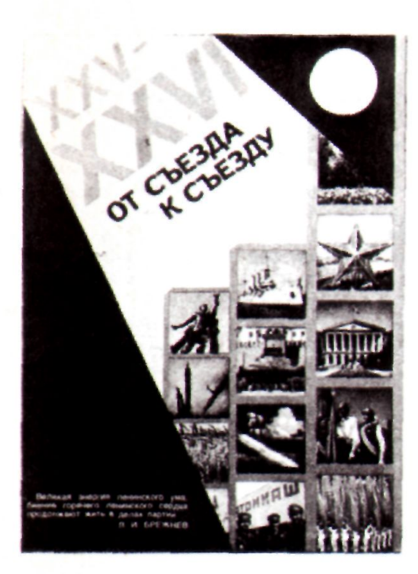
Аэродром. На видном месте — знакомый нам Ил-18 с бортовым номером 75717. Пилоты уже на местах.
И все готово к отлету. Цепочка летящих в Москву идет вверх по трапу. А слева от самолета — море людей. Узнали Гагарина. Тысячная толпа одним дыханием сотрясает весенний воздух:
— Га-га-рин! Га-га-рин! На бал-кон! На бал-кон!..
Юрий счастливый, слегка смущенный снова выходит на трап. Подымает вверх руки. Благодарно всем улыбается... Потом он много раз будет видеть море людских голов, слышать приветствия, свое имя. Но думаю, утро 14 апреля 1961 года в Куйбышеве ему запомнилось на всю жизнь. Его никак не хотели отпустить, и он еще и еще подымал кверху руки в приветствии... У меня, стоявшего в это время на нижних ступеньках трапа, было достаточно времени запечатлеть ставшее всем нам знакомым благодарное гагаринское приветствие.
И был потом полет до Москвы. Два часа. Можно было с Гагариным посидеть рядом. Спокойно поговорить. Спокойно, неторопливо снимать. Из многих снимков особо храню один, сделанный в тот момент, когда Борис Павлович Бугаев передал Гагарину кипу радиограмм — Москва ждала космонавта...
Уже над столицей Гагарин шутливо прикрыл ладонью мой объектив: «Давай посмотрим в окошко...». Низко в сопровождении истребителей пролетели над центром Москвы, над Кремлем. Улицы были запружены людьми, много было красных полотнищ.
— Так себе представлял эту встречу?
Гагарин вздохнул, улыбнулся. Внешне он был спокоен, но чувства переполняли его.
На Внуковском аэродроме самолет медленно подрулил и стал дверью против красной дорожки. В последние десять минут о камерах мы забыли — одевали Гагарина, сдували с него пылинки, шутливо напутствовали. Вот дверь открылась, и он пошел по красной дорожке в объятия Москвы...
Мы в это время прижали носы к стеклам иллюминаторов. Много всего интересного было видно. Но меня поразило множество людей с фото- и кинокамерами. Огромный помост — и с него поблескивало, наверно, с полтысячи объективов. Каждый шаг космонавта фиксировался на пленке.
Позже я с любопытством рассматривал снятое в тот знаменательный час. Особо запомнились две фотографии Валерия Генде-Роте. Серое поле аэродрома (как космос!), по нему наискосок красная лента ковра и на ней идущая к людям фигурка. И другой снимок, снятый с помоста телевиком: Гагарин с рукою у козырька рапортует. Эти и много других фотографий стали документами нашей истории.
Такими запомнились дни и часы середины апреля 1961 года.

ФОТО **ВАЛЕРИЯ ГЕНДЕ-РОТЕ**



МОСКВА. ВНУКОВО. 14 АПРЕЛЯ 1961 ГОДА.
РАПОРТ ЦЕНТРАЛЬНОМУ КОМИТЕТУ

Рассказ-эпопея



Советские люди ввели в общепринятую систему измерения времени свою особую точку отсчета — партийные съезды, каждый из которых знаменует собой начало нового пятилетнего периода в жизни нашего общества. Последнему из таких периодов — только что завершившемуся пятилетию посвящена выпущенная издательством «Планета» в канун XXVI съезда КПСС большая фотокнига «От съезда к съезду». Открывается она широким фотографическим полотном — цветной панорамой московского Кремля. Перед нашим взором как бы встает образ Времени, Отечества, Революции, столь близкий и дорогой сердцу каждого советского человека. Один за другим возникают перед нами фоторазвороты, посвященные пятилеткам минувшим — от первой до девятой. Ретроспектива помогает увидеть путь, пройденный нашей страной за годы социалистического строительства. Оформление этих разворотов очень точно решено. Диагональная композиция каждого разворота, использование крупноплановых акцентов, соседствующих с обычным агитационным плакатом, окруженным снимками, напоминают знаменитые родченковские фотоплакаты. Они необычайно динамичны и как бы воссоздают саму атмосферу времени... Девиз, вынесенный в заголовок этого раздела, — «Время — вперед!» — можно с полным основанием отнести и ко всей книге: столь стремительно идет развитие фоторассказа, столь очевидна здесь связь времен, устремленность в будущее. Даже десятая пятилетка, ее совсем еще «сегодняшняя» тематика уступила уже в нашей печати место первым кадрам фотолетописи новой, одиннадцатой пятилетки.

Найден очень активный «ход» — связками между отдельными блоками книги служат разворотные и полосные цветные фотографии, как бы «прошивающие» все издание ярким смысловым пунктиром.

К несомненной заслуге авторов-составителей и художников-оформителей следует отнести смелое использование для этой, казалось бы, весьма строгой задачи фотографий самых различных жанров — здесь и индустриальный пейзаж, и пейзаж лирический, и портрет, и динамичный репортажный кадр, и снимки, которые мы называем прикладными, и даже натюрморт...

Событий десятой пятилетки было так много, период от съезда к съезду был столь насыщен ими, что раздел книги, несущий рубрику «Хроника», несмотря на свою калейдоскопичность, не в состоянии вместить всего... И рассказ о десятой пятилетке — пятилетке эффективности и качества работы — вырастает здесь в масштабное фотографическое повествование о трудовом подвиге советского народа и как бы подытоживает полувековую практику претворения в жизнь грандиозных планов партии.

Этот самый большой раздел книги назван — «Единство цели, дум и дел». Страница за страницей раскрывают нам во всей наглядности жизнь страны в период между съездами, мы видим здесь промышленные предприятия и главные стройки века — сооружение таких гигантов нашей индустрии, как КамАЗ, Атоммаш, уходящие все дальше и дальше в тайгу и тундру стальные колеи БАМа, новейшие воздушные лайнеры, вышедшие на линии Аэрофлота в годы десятой пятилетки. Перед нами распахиваются необозримые просторы полей, где идет борьба за невиданные доселе урожаи хлеба и хлопка; мы видим продукцию выпускаемую работниками легкой промышленности, достижения технического прогресса, приходящие в наш дом и призванные облегчить наш быт, повседневные, житейские дела. Десятки и сотни фотографий рассказывают нам обо всем этом, и мы понимаем, что перед нами всего лишь малая часть тех снимков, которые отразили нашу жизнь во всем ее многообразии.

Листая страницы книги, не перестаешь ощущать рядом с собой присутствия целой армии фоторепортеров, создавших все эти, ставшие вот только сейчас, точнее — даже становящиеся на наших глазах достоянием истории кадры. А сколько всего снимков сделано за пятилетку нашими фотопублицистами? Количество их не поддается никакому учету, и хотя в конце книги мы и видим длинный список фотокорреспондентов, чьи фотографии в ней использованы, но и он заканчивается словами: «и других...». И думая об этом, представляешь себе тысячи подшивок районных, городских, областных, республиканских и центральных газет, журналов и иных изданий, вобравших в себя огромное множество зримой информации, и проникаешься чувством глубокой благодарности ко всем труженикам фотожурналистики. В яркой образной форме они запечатлели те крупнейшие события огромного политического и общественного звучания, что выпали на долю именно этой, десятой пятилетки — принятие новой Конституции СССР, празднование 110-й годовщины со дня рождения В. И. Ленина, совместные космические полеты международных экипажей, экспедиции на Северный полюс, Олимпийские игры... Оперативные съемки всех этих моментов нашего с вами бытия не только приближали многомиллионные массы читателей к самому месту, где события эти происходили, но и позволяли рассмотреть их во всех деталях, укрупнив каждую из них: острое вйдение фоторепортера как бы передалось каждому из его зрителей, вызвало ответные чувства, а значит, осмыслилось и запомнилось.

Авторы-составители книги проделали огромную работу, просмотрев многие тысячи фотографий и выбрав из них все наиболее значительное, наглядное, доходчивое, а автору текста В. Чикину удалось образным публицистическим словом не просто сопроводить работы фотомастеров, а связать все их в единый монолитный рассказ-эпопею, в котором каждое «фотослово» можно не только «услышать» и понять умом, но и, увидев все своими собственными глазами, глубоко пережить. Благодаря такой монолитности весь склад книги, ее структура делается особенно стройной и убедительной, каждый раздел органично и естественно вытекает из предыдущего, и мы, например, тут же чувствуем логическую связь между аспектами социальной программы партии, отраженными во втором разделе, и разделом заключительным — «Ленинским курсом мира», в котором показана многогранная деятельность партии и государства, направленная на претворение в жизнь программы борьбы за мир и международное сотрудничество.

Весь образный строй книги «От съезда к съезду» подчинен главной задаче — показать достижения советской страны в такой важный период ее истории, как минувшее пятилетие. Фотографии звучат здесь как могучая симфония, воспевающая советского Человека — труженика и творца. Можно с уверенностью сказать, что издательство «Планета», выпустив эту книгу, обогатило нашу публицистическую библиотеку добротной и яркой работой.

Н. ЕРЕМЧЕНКО

«От съезда к съезду». Фотоальбом. М., «Планета», 1981.

Эдуард Церковер Глаз, любовь и фантазия

Редактор отдела репортажа и новостей «Недели»

Чуть перефразированное название известного фильма кратко обрисовывает профессиональный образ и манеру работы фотокорреспондента «Известий», лауреата премии Союза журналистов СССР Александра Стешанова. В самом деле, любовь к фотографии, газетному фотоделу, фоторепортерскому труду (а любовь предполагает посвящение избранному предмету всех сил и лучших движений души, сердца и ума) — эта любовь дополняется продуманной и аргументированной стешановской фантазией. А зоркий и меткий глаз мастера умеет нацелиться сквозь видоискатель фотокамеры на главное в событии или явлении, отыскать изобразительный стержень сюжета, увидеть то, что видится далеко не каждому.



АЛЕКСАНДР СТЕШАНОВ

Собственное, оригинальное вйдение — драгоценное свойство каждого творческого человека — Александр Стешанов обрел ценой долгих исканий, проб, сопоставлений и размышлений. Тридцать лет назад мальчик с улицы Большая Полянка начал заниматься в фотокружке Москворецкого Дома пионеров, у известного педагога Анатолия Александровича Кузнецова, вырастившего немало признанных ныне фотожурналистов.

Десятый класс Александр заканчивал в школе рабочей молодежи, потому что уже работал — осветителем на учебной киностудии Всесоюзного государственного института кинематографии. Там он увидел и получил возможность пристально и детально разобраться в методах работы таких маститых кинооператоров, как Левицкий, Головня, Гальперин, Косматов, уясняя и осознавая их принципы композиции, построения перспективы, использования света, тональности и впитывая в себя всю эту наглядную науку. То был период, решивший его судьбу, его выбор. В то время еще не существовало школ фотожурналистского мастерства. И Александр поступил на операторский факультет ВГИКа. Он бесконечно признателен своим вгиковским учителям. Теоретические занятия, на которых преподавались основы художественного воплощения темы, подкреплялись практическими съемками — гипсовых скульптур, портретов, натурными съемками. Словом, ВГИК — это ВГИК. Учась на втором, на третьем курсах, Стешанов регулярно печатался в «Комсомольской правде», в журнале «Советское фото», в журнале «Смена», который посылал молодого автора в серьезные командировки, например на целину. А в 1959 году пришел в редакцию газеты «Известия» и вот уже двадцать два года трудится в этом коллективе, не мысля себя без родной газеты, сделавшись, в свою очередь, ей необходимым.

...Люблю время от времени возвращаться к одному из его снимков и подолгу вглядываться в созданную Александром Нестеровичем (именно созданную!) полуфантастическую картину: винты приземляющегося вертолета прочеркивают в ночном воздухе грандиозную огненную спираль. Какой страстный порыв, какая мощь и устремленность в этом остановленном мгновении! Оказывается, и стальная техника может выглядеть эмоциональной!

Я спросил некоторых ведущих известинских фотокоров: чем, на их взгляд, особенно характерен стиль работы их коллеги Стешанова?

— Стешанов с предельной точностью выполняет задание редакции, — сказал Виктор Ахломов. — Само собой, снимки он принесет высокого качества, красноречивые, сделанные с душой и выдумкой. Но главное — они будут полностью соответствовать конкретной, сиюминутной задаче, поставленной перед ним. Это необычайно ценное качество, потому что иной корреспондент создает фотографии, быть может, даже более эффектные, однако не совсем такие, каких ждала, на какие рассчитывала редакция.

— Талант Стешанова основан на высокой человеческой культуре этого мастера, — дополнил коллегу Григорий Дубинский. — Школа ВГИКа, широкий диапазон теоретических и практических знаний фотографии позволяют ему действовать фундаментально, уверенно. В нынешний век, когда фотография доступна всем, требования к профессионалам все повышаются. Стешанов постоянно чуть-чуть опережает уровень этих растущих требований.

А вот что говорит сам Александр Нестерович:

— Убежден, репортерская фотография — наиболее активная форма отображения действительности на страницах газеты. Она обладает огромной силой воздействия на сердца и разум людей благодаря своей естественности и достоверности, документальности. Это не иллюстрация, украшающая текст (хотя и иллюстративная роль фотографии важна и заметна); это — самостоятельный изобразительный материал, повествующий о факте, событии, явлении, предмете. Фотография в газете многократно подтвердила свое самостоятельное право убедительно и ярко отображать динамику нашего стремительного времени, раскрывать смысл происходящих перемен, исследовать внутренний мир современников... За те несколько минут, несколько часов или дней, которые проходят от момента получения задания до момента съемки, репортер обязан настроиться на тему, обдумать ее оптимальное решение; внутренняя готовность к съемке и позволяет быстро сориентироваться на месте, ухватить нерв события и «поймать» кадр, с максимальной полнотой и емкостью раскрывающий суть и значение увиденного.

Когда «Известия» готовили к выпуску книгу «День мира (второй)», материалы книги предварительно печатались на страницах газеты и ее воскресного приложения. Александр Стешанов тогда совершил бросок из Калининграда на Камчатку со многими промежуточными остановками и, естественно, съемками. Это лишь один его полет через всю страну; а сколько их было (и еще будет), командировок в Каракумы и в Заполярье, на Восток и на Запад, от края и до края нашей страны. И сколько поездок за рубеж: Австрия, Индия, Япония, почти все страны социалистического содружества...

В работах Александра Стешанова четко видна активная и убежденная политическая направленность, они прежде всего партийны по своему содержанию, по своему, если можно так сказать о фотографии, звучанию. Недаром значительную часть его газетной деятельности составляет политический репортаж — крупные блоки снимков, сделанных на съездах КПСС, на сессиях Верховного Совета СССР, Верховного Совета РСФСР, на конгрессах сторонников мира, различных форумах общественности. Обычно Стешанов в этом направлении работает «в тандеме» с другим первоклассным фотомастером «Известий» Сергеем Смирновым. Но их соавторство этими темами не ограничивается: вместе они сделали немало фотоочерков и фоторепортажей о жизни кол-

ФОТО **АЛЕКСАНДРА СТЕШАНОВА**



АДРЕС: МОСКВА, СЭВ


ЗИМНИЕ КИЖИ

ТЕХНИКА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ...



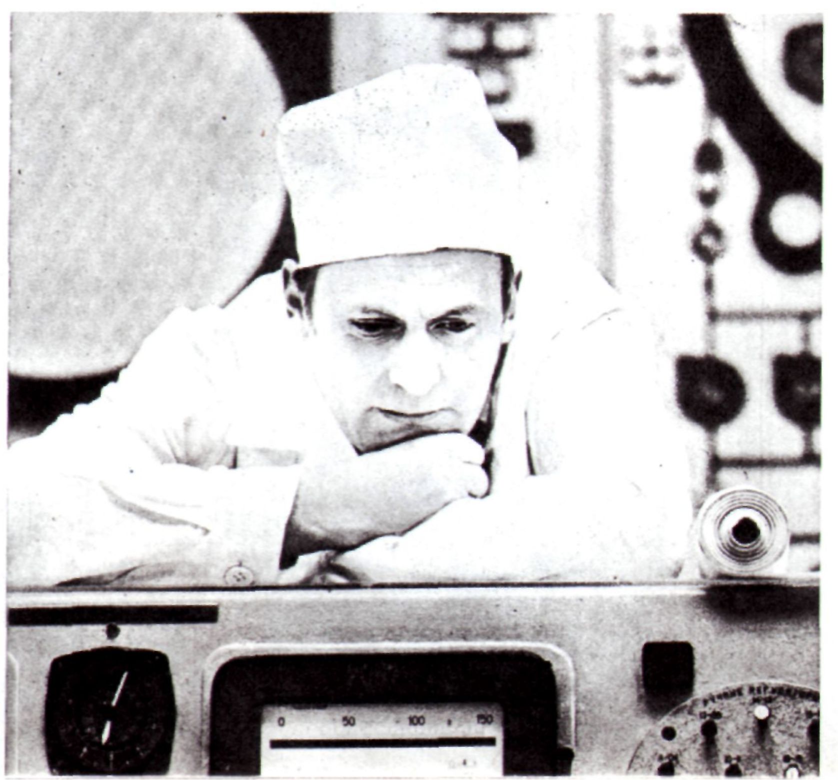
ВОСЕМНАДЦАТАЯ ВЕСНА

ПОРА СЕНОКОСА

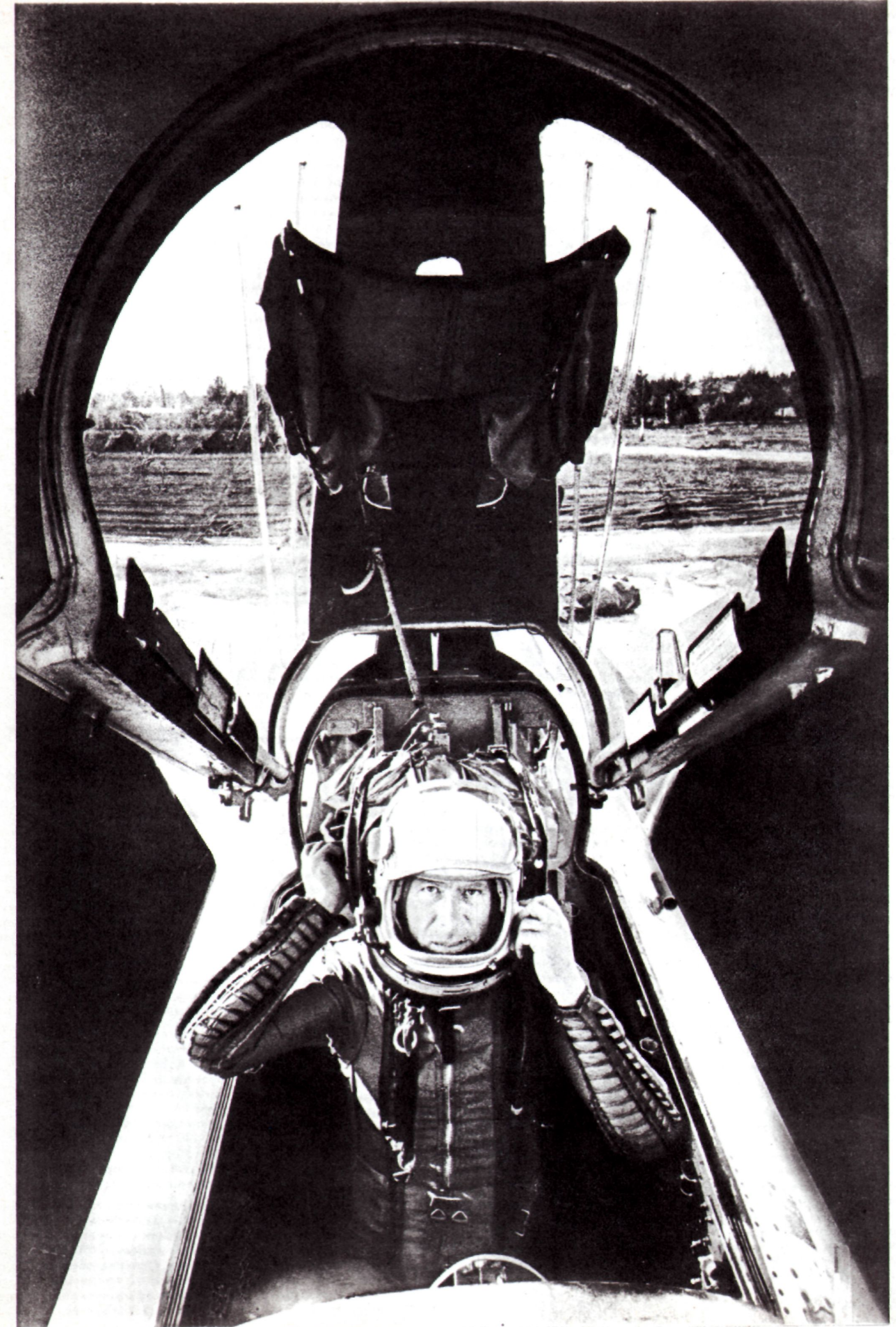
хозов и совхозов, о буднях и боевой учебе воинов Советской Армии, о крупнейших спортивных соревнованиях.

Надо сказать, что армия и спорт занимают особое место в творчестве Александра Нестеровича. Ни один род или вид войск не обойден им и его вездесущим объективом; но все же явно прослеживается в этом творчестве пристрастие к авиации, к людям, покоряющим небо. Что касается спорта, то кто не помнит яркие стешановские репортажи с хоккейных и футбольных матчей на первенство страны и мира, с соревнований глобального масштаба — Игр XXII Олимпиады, за отличную работу во время которой Александр Стешанов удостоен правительственной награды.

Итак, грани таланта — опыт, бескомпромиссная требовательность к себе и своему труду, непрерывное совершенствование, художественный и технический поиск. И мысль, мысль, мысль. Можно говорить о широком тематическом и жанровом диапазоне, об изучении стиля и почерка работы ведущих мастеров фотографии, советских и зарубежных, о масштабности его собственной работы, о неуспокоенности, но это будут лишь дополнительные штрихи к портрету человека, которого хорошо знают его собратья по фотографии и газетному делу. И еще его знают как очень вежливого, тактичного, спокойного и остроумного товарища, с которым легко в командировке, с которым приятно просто поговорить за чашкой кофе в редакционном буфете, к которому всегда можно обратиться за помощью, советом, да просто услышать от него доброе слово в самый нужный момент.



Могут сказать: так что же, Стешанов — идеал? Отнюдь. У него наверняка есть недостатки. Лично меня, например, глубоко огорчает то, что он болеет не за «Спартак»...



НОЧНАЯ ПОСАДКА

ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

ПЕРЕД СТАРТОМ

ФОТОПАНОРАМА

ВЫСТАВКА В КИЕВЕ

В канун XXVI съезда КПСС и XXVI съезда Компартии Украины в выставочном зале Укрсовпрофа в центре Киева открылась республиканская выставка журналистских фотографий и книг украинских журналистов. В ее организации приняли участие Укрсовпроф, Министерство культуры УССР, Госкомиздат УССР, РАТАУ, Союз журналистов УССР.
Экспозиция, названная «От съезда к съезду — ленинским курсом», рассказала о трудовых достижениях республики во всех областях экономики, науки и культуры, об огромных социальных завоеваниях украинского народа.
На стендах выставки — репортажи, запечатлевшие незабываемые встречи товарища Л. И. Брежнева с ветеранами партии и труда Днепропетровска, рабочими Днепровского металлургического завода имени Ф. Э. Дзержинского.
Многие портретные работы познакомили зрителей с лучшими людьми республики — делегатами партийных съездов, Героями Социалистического Труда, новаторами производства, выдающимися деятелями науки и культуры.
Ряд запоминающихся снимков рассказал о могучей индустрии и современном сельскохозяйственном производстве Украины, о том, как работают, учатся, отдыхают, занимаются спортом, воспитывают детей труженики республики.
Среди авторов представленных снимков — фотомастера-ветераны, чьи имена хорошо известны в нашей стране: Б. Градов, Р. Азриэль, Н. Козловский, Я. Давидзон и другие.
Многие впечатляющие работы созданы молодыми фоторепортерами.
Фотосекция Союза журналистов проделала большую работу по отбору снимков, поступивших от фотожурналистов из многих областей республики, по организации экспозиции, объединенной единой целью — создать яркий публицистический фоторассказ о сегодняшнем дне Советской Украины.
Открытие выставки прошло в торжественной обстановке. Перед собравшимися выступили редактор газеты «Радянська Украïна», председатель правления Союза журналистов Украины В. Серобаба, токарь Киевского производственного объединения полимерного машиностроения «Большевик», делегат XXVI съезда КПСС М. Сукретный, механизатор совхоза «Запорожский» Запорожской области, Герой Социалистического Труда В. Воронин, редактор газеты «Культура і життя» И. Барвинок.
На открытии выставки присутствовали заведующий отделом пропаганды и агитации ЦК Компартии Украины Л. Кравчук и секретарь Укрсовпрофа В. Сиволоб.
Экспозицию посетили тысячи киевлян и гостей столицы Украины.

Г. ЧУДАКОВ,
наш спец. корр.

ФОТОПАНОРАМА

ОБРАЗ РОДНОГО КРАЯ

Выставка художественной фотографии, посвященная XXVI съезду КПСС, состоялась в Вильнюсе.
В экспозицию вошло 935 фотографий 86 авторов. Основу составили крупные серии, отражающие различные стороны жизни республики, такие как «Люди Литвы», «Литва с птичьего полета» А. Суткуса, «Ветеринарная клиника» А. Мацияускаса, «Цветение» и «Новая архитектура Литвы» Р. Ракаускаса, «Детская клиника» Р. Пожерскиса. Интересную работу показал молодой фотограф В. Станёнис. Это — серия фотографий о колхозе «Жувинтас». Внимательно всматривается автор в повседневную жизнь, отмечает характерные черты села, его быт, будни и праздники.
В разделе цветной фотографии широко представлены пейзаж и натюрморт.
Отличительной чертой современной литовской фотографии является стремление авторов к внимательному исследованию материала в пределах одной темы, работа над которой продолжается, как правило, не один год.
Итоговым результатом является своеобразный полиэкран из фотографий, каждая из которых, внося определенную ноту в общую композицию, вместе с тем является самостоятельным произведением фотоискусства.
На открытии выставки присутствовали заместитель Председателя Совета Министров Литовской ССР А. Чеснавичус, заведующий отделом культуры ЦК Коммунистической партии Литвы С. Шимкус и министр культуры Литовской ССР И. Белинис.

В. НЕКРАСОВ,
наш спец. корр.

ФОТОПАНОРАМА

Фотовыставка, рассказывающая о сегодняшнем дне социалистической Эфиопии, состоялась в рамках вечера «В добрый путь, Эфиопия!», который проходил в Москве, в Центральном Доме актера ВТО.

80-летию видного советского ученого, основателя Сибирского отделения Академии наук СССР М. А. Лаврентьева была посвящена фотовыставка в Доме ученых в Новосибирске. В экспозиции было представлено более 60 снимков, показывающих различные стороны деятельности ученого.

«Металл в архитектурном декоре Одессы» — так называлась фотовыставка, развернутая в городском Доме ученых. Ее автор — фотолюбитель инженер Ф. Шаргородский. Выставка привлекла новизной и необычностью темы. 70 фотографий запечатлели металлические решетки — ограды домов, балконы, кронштейны фонарей, которые изготавливались по эскизам лучших одесских архитекторов прошлого.

В Даугавпилсе прошла выставка фотолюбителя Арнольда Бовкуна. Он является председателем местного фотоклуба «Латгале». Представлено было 60 работ.

Члены фотоклуба «Гродно» показали в своем городе выставку «Гродненские узоры». Это третья экспозиция под таким названием. В скором времени состоится открытие межклубной выставки «Мир современника».

В связи с персональной выставкой вильнюсского фотохудожника Виталия Бутырина вышел в свет каталог экспозиции. Это новый тип каталога, отличающийся от традиционного. Он представляет собой монографию, в которой опубликованы почти все известные работы мастера и две обширные статьи о его творчестве.

Завершился фестиваль дружбы университетов Сибири, посвященный 100-летию Томского государственного университета. В его программу входил фотоконкурс «В объективе — специалист будущего». Кроме томичей, в нем приняли участие студенты Тюмени и Красноярска. Конкурсные работы образовали выставку из 150 снимков.

Отчетная выставка горьковского фотоклуба «Волга» проходила в областном Доме работников просвещения. 13 авторов и 85 работ. Почти все члены клуба — лауреаты международных и всесоюзных конкурсов.

Вышла в свет книга известного латышского фотохудожника, руководителя народной фотостудии Дворца культуры и техники завода ВЭФ Гунара Биркманиса «Практика фотографии». Автор делится своими мыслями о специфике съемки в различных фотографических жанрах, особое внимание уделяя способам фотографики, репродуцирования, контратипирования и ретуширования.

ФОТОКОНКУРСЫ

«СВЕМЕ» — 50 ЛЕТ»

Шосткинское ордена Октябрьской Революции производственное объединение «Свема» имени 50-летия СССР совместно с журналом «Советское фото» объявляет фотоконкурс «Свеме» — 50 лет».
Цель конкурса — популяризация фотографической продукции предприятия.
В конкурсе могут принять участие фотолюбители, фотожурналисты, фотохудожники.

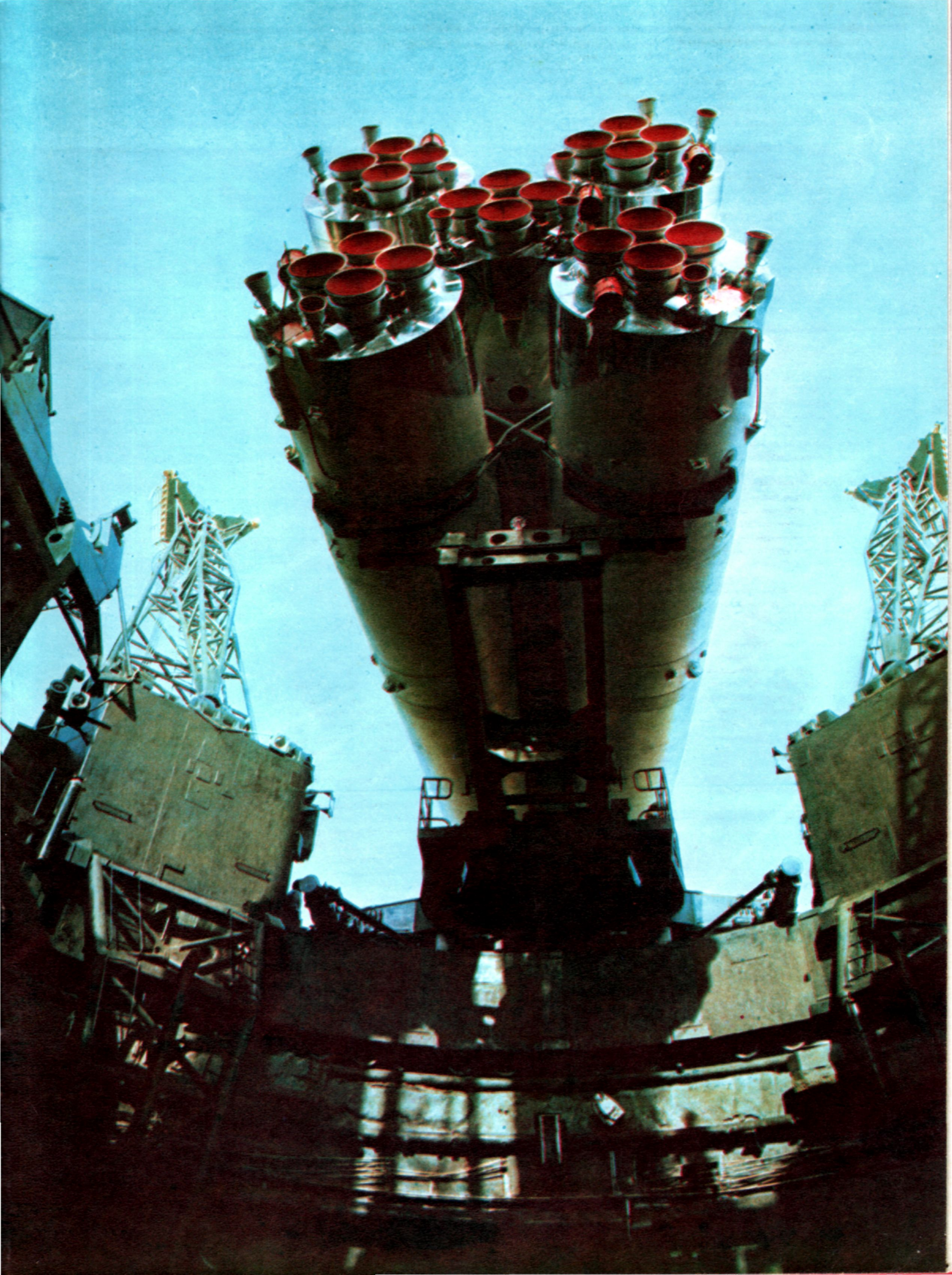
Конкурс проводится по трем тематическим группам:
Советский образ жизни.
Спорт.
Свободная тема.

Каждый участник может прислать до 5 черно-белых и 5 цветных снимков размером 30×40 см (не наклеенных на картон) и по одному контрольному отпечатку 18×24 см. Снимки не возвращаются.
Все представленные работы должны быть сделаны в 1980—1981 годах, на пленках, выпускаемых производственным объединением «Свема». На обороте снимков следует указать фамилию, имя, отчество автора, домашний адрес с почтовым индексом.

По итогам конкурса будут организованы фотовыставки. Все авторы выставочных работ получат дипломы, значки. Победителям конкурса присуждаются: две первые премии по 200 руб.; две вторые по 150 руб.; три третьи по 100 руб.; четыре поощрительные по 50 руб.

Последний срок приема работ — 31 августа 1981 года. Снимки следует высылать по адресу: 245110, Шостка, Сумская область, Шосткинское производственное объединение «Свема», фотоконкурс «Свеме» — 50 лет».

АЛЕКСАНДР МОКЛЕЦОВ НА БАЙКОНУРЕ



ВЛАДИМИР ВЯТКИН ИЗ АФГАНСКОГО РЕПОРТАЖА









Исполняется третья годовщина Апрельской революции в Афганистане, свергнувшей власть эксплуататоров и открывшей афганскому народу путь к созданию нового, справедливого общества.
Фотокорреспондент АПН Владимир Вяткин недавно вернулся из командировки в эту страну, где работал над созданием фоторепортажа о сегодняшнем Афганистане.



Андрей Воронов Эксперимент новой музы

Ни у кого не вызывает сомнения информационная насыщенность и эстетическая эффектность цветной фотопроекции: слайд, показанный на большом экране, всегда производит впечатление. Но он, в отличие от обычного снимка (даже если речь идет о том же самом слайде), требует двух важных творческих дополнений. Первое из них — необходимость четкой ритмической организации зрительных образов, воплощаемых слайдами. Второе — потребность зрителей в звуковом сопровождении к слайду. Вот почему музыка, которая дополняет слайды одновременно и звуком, и ритмом, становится необходимейшей составной частью того художественного целого, которое мы называем слайд-фильмом.

Слайд-фильм может (и, полагаю, обязан!) выполнять немало задач: в частности, он способен становиться самостоятельным, а не прикладным выразительным средством, нести серьезную идейно-эстетическую нагрузку. И тут связь фотографии с музыкой и словом (а оно, как мы убедимся, способно весьма прочно «срастись» с изображением) оказывается такой же органичной и крепкой, как в кино: недаром из ряда названий, под которыми бытует в мире это явление, наиболее точным является «слайд-фильм». Правда, в отличие от киноискусства, единство слова, изображения и музыки здесь не обрело еще той прочности и осмысленности, которые позволяют говорить о возникновении нового творческого языка. На поприще слайд-фильма все еще идут — во многом разрозненные, несогласованные — поиски как технического, так и творческого характера. Об одном из них хочется рассказать подробнее.

Группа энтузиастов слайд-фильма в «Техвнешрекламе» — режиссер-постановщик Эрнест Агабалян, фотографы-операторы Александр Горячев, Виктор Корнюшин, Владимир Кочергин сделали пятнадцатиминутное произведение на очень сложную и ответственную тему: «СССР — ваш экономический партнер». В фильме рассказывается о разных сторонах внешнеэкономических связей нашего государства, начиная от содействия зарубежным странам в развитии целых отраслей индустрии и кончая подготовкой специалистов высокой квалификации из национальных кадров. Материал, который авторам необходимо было непременно запечатлеть в слайдах, был таков, что, казалось, чисто ведомственная, сухая информация станет главным в фильме. Однако создатели ленты — и это одно из ее очевидных достоинств — сумели включить множество обязательных сведений в канву изобразительно насыщенного, впечатляющего рассказа о нашей Родине. Эстетическое содержание слайд-фильма намного превосходит его утилитарную цель, хотя и последняя также оказывается достигнутой.

Единством информационности и художественности, а также смелым, откровенно эпическим характером построения целого работа Э. Агабаляна и его товарищей неожиданно напомнила мне знаменитый фильм Дзиги Вертова «Шестая часть мира». Там перед автором стояла весьма сходная задача: Вертов делал фильм по заказу Госторга и должен был показать заграничному зрителю экспортные возможности молодой Советской республики. И тоже не ограничился информацией, сделав яркое публицистическое произведение, в образной форме раскрывающее революционные преобразования в нашей стране.

Эпический строй слайд-фильма, как и классической ленты Вертова, основан на четко прослеживаемых изобразительных лейтмотивах и на ярких акцентах, своеобразных крупных планах повествования. Особенностью укрупнений в слайд-фильме является то, что поверхность экрана, в отличие от кино, складывается не из одного, а из нескольких кадров-картинок. Сегодня в мире, да и в нашей стране также, существует и параллельно развивается несколько систем полиэкранного слайд-фильма. Агабалян с коллегами работает в одной из наиболее плодотворных систем, где изображение складывается из восьми квадратных кадров, которые в совокупности дают прямоугольное поле с пропорциями 1 : 2. Составляющий целое кадр-ячейка тем удобен, что он может существовать сам по себе (и тогда картина, предстающая перед глазами зрителя, складывается из восьми отдельных слайдов), а может являть собой различные сочетания и по величине, и по пропорциям — вплоть до единого изображения, развертываемого на всем поле. Такие вот восьмикратные увеличения воспринимаются зрителем как мощный смысловой и художественный акцент, нечто подобное кинематографическому сверхкрупному плану.

Авторы слайд-фильма весьма изобретательно используют выразительные возможности, заключенные в смене масштабов повествования. Полными кадрами, составленными из восьми слайдов, представляющими собой один снимок, отмечены важнейшие, ставшие лейтмотивами повествования темы. Это и общественно-политическая жизнь нашей страны, и освоение космоса, и картины природы, и впечатляющие индустриальные пейзажи. Для драматургии фильма характерно движение от общих, данных в сверхкрупном увеличении кадров к их детализации, к показу частей, составляющих целое. При этом сохраняется изобразительная преемственность с открывающим тему единым снимком: развитие темы происходит либо в центре композиции, в четырех кадрах из восьми, либо по ее краям, где сменяются по две «клеточки», дающие эффектные вертикальные построения.

Монтажные фразы точно воплощают причинно-следственную связь, существующую в самом материале. Простейшие структуры способны уже в охватываемом единым взглядом построении передавать отношения между частями целого. Так, например, в одной из композиций четыре центральных слайда показывают панораму металлургического завода, а на боковых вертикалях представлены пульт управления и льющаяся огненная река плавки. Более сложные монтажные ходы занимают несколько кадросмен. Так, например, впечатляющая, на все восемь кадриков, картина растрескавшейся от жары безводной пустыни сначала вытесняется в центре огромным резервуаром химического комбината, затем на боковинках возникают данные в зеркальном повторе общие виды индустриального гиганта, и, наконец, в финале фразы их заменяют опять-таки зеркально дублированные слайды оросительных каналов.

Повторы одних и тех же кадров по краям композиции — излюбленный прием Агабаляна: создавая своего рода «зрительную рифму», режиссер не только достигает композиционного равновесия, но и делает образные решения легко «считываемыми» зрителем. Этим самым он избегает распространенной в рекламных слайд-фильмах ошибки, когда лавина фотоизображений, обрушившаяся на человека, создает в его памяти сумбур, скрадывает последовательное и четкое развитие авторской мысли. Агабалян не боится повторов некоторых кадров, а сходные творческие решения не просто применяет, но и сознательно привлекает к ним зрительское внимание. Так, например, рассказ об объединениях, входящих в состав Госкомитета по внешним экономическим связям, находит совершенно одинаковое воплощение: в центральных четырех кадрах воссоздается эмблема — торговый знак, а на боковинках даются зеркально повторенные композиции, выполненные в технике соляризации.

Изобразительное и монтажно-стилистическое единство слайд-фильма тем более ценно, что оно достигнуто на весьма неоднородном фотографическом материале. Так случилось, что авторы вынуждены были в основном пользоваться слайдами, снятыми другими людьми и по другому случаю. Это и не удивительно, если учесть, что география деятельности объединений, о которых рассказывает фильм, чрезвычайно широка: все континенты, множество стран, строек, заводов — всего не охватить силами трех фотографов, авторов снимков. Используя чужой материал, создатели слайд-фильма

АЛЕКСАНДР МАКАРОВ ТРИУМФ (ИЗ СЕРИИ)

очень тактично, с помощью досъемок переинтонировали его, подчеркнув те пластические мотивы, которые укладывались в изобразительную концепцию целого.

В фотографическом журнале мы, естественно, главное внимание уделили характеру изобразительного решения фильма. Однако, справедливости ради, следует отметить, что и звуковая его сторона отмечена плодотворными поисками. Это касается текста и, в особенности, музыкального ряда. Авторы проявили немалую эрудицию и вкус в подборе мелодий, которые сопровождают отдельные темы фильма. Смена музыкального языка лишь подчеркивает развитие пластики отдельных частей целого, создает запоминающийся образ некоторых стран и континентов.

Слайд-фильм Э. Агабаляна и его соавторов вносит новую ноту в дискуссию об этой разновидности фотоискусства. Раньше по преимуществу развитие слайд-фильма шло по пути создания зрелища, в котором полиэкранность его откровенно подчеркивалась: перед глазами зрителя возникало множество кадров, составляющих в совокупности причудливую форму замысловатых кристаллов, сменяющих друг друга по прихотливой логике цветомузыки. Фильм Э. Агабаляна с его восемью ячейками, создающими в сумме новый кадр, близкий привычным для каждого фотографа и кинематографиста пропорциям, больше всего в эстетическом плане ориентируется на эстетику кино и на киномонтаж. В основе работы над слайд-фильмом стало стремление его авторов не столько разрознить отдельные кадры и сделать их самостоятельно-красивыми, сколько спаять их в содержательно-смысловом целом. От этого, несомненно, выиграла внятность и глубина рассказа, раскрытие темы обрело полноту и серьезность.

Виктор Ахломов **Идти ли в репортеры?**

Фотожурналист

Этот вопрос не такой простой, каким кажется на первый взгляд.

Фигура человека с фотокамерой овеяна романтикой и ветрами дальних странствий, она сопричастна великим свершениям, без нее не обходится ни одно большое или маленькое событие. Интерес к нашей профессии вполне понятен, и тяга фотолюбителей к прессе тоже.

И слишком часто в последнее время мы слышим вопрос: где учат на фоторепортера? Но не слишком ли много видим мы в наших газетах и журналах серых, холодных снимков, сделанных вчерашними горячими энтузиастами фотографии — талантливыми фотолюбителями, которые, придя в газету, превратились в посредственных фотокорреспондентов?

Конечно, легче всего сказать, что работа в газете в какой-то мере сковывает творческие возможности автора и что многие редакторы понимают и принимают фотографии только как иллюстрации к тому или иному материалу...

Хочу подчеркнуть, что эти полемические заметки в известной степени автобиографичны. Сейчас, когда годы отдалили время моего перехода из фотолюбителей в фоторепортеры, можно спокойно оглянуться назад и разобраться в тех творческих потерях, которые, как мне кажется, бывают неизбежными в подобных случаях.

Что такое фотолюбитель, каждый из нас хорошо знает: снимай сколько хочешь, что твоей душе угодно, не получилось — об этом знаешь только ты. А что такое фоторепортер? Съемка в любое время, в любых условиях, результатов же твоей работы на следующее утро ждут, как минимум, сто тысяч читателей.

На настоящего фоторепортера выучиться невозможно. Так же как нельзя выучиться на поэта, художника или композитора. Учебные заведения здесь могут только помочь развить те данные, которые уже есть. Существует мнение, что фоторепортеры не могут достигнуть вершин своей профессии в слишком раннем возрасте. Нужно сначала приобрести опыт и знание жизни, а уж затем с помощью фотокамеры выражать свое отношение к миру, создавать фотографические образы самых различных жизненных явлений.

Как показывает опыт газетной и журнальной работы, многие молодые фотокорреспонденты, громко заявившие о своем кредо в начале творческого пути, не всегда подтверждали его своими последующими работами.

Не говорит ли это о том, что их творческий потенциал, их одержимость фотографией не выдержали испытания временем?

После нескольких лет работы в газете постепенно начинаешь понимать, что профессия фоторепортера не такая легкая и романтическая, как это может порой показаться со стороны. Надо целиком отдавать себя любимой работе, быть одержимым, в хорошем смысле этого слова. В нашем деле порой возникают такие трудности, о которых заранее, еще находясь в редакции, даже невозможно догадаться. Я уже не говорю о «плохих» погодных условиях, «некрасивых» интерьерах, «трудных» характерах героев снимков. Каждый из нас мог бы привести десятки примеров из своей практики, когда какой-то непредвиденный случай, пустяк не позволил создать выставочный кадр. Но каждый из нас хорошо знает истину — какими бы порой трудными ни были условия нашей работы, каким бы острым ни был дефицит времени, у разных авторов результаты съемки бывают различными.

Правда, при нынешнем развитии фотографической техники понятие «трудные условия съемки» становится относительным. Но и в столь высоком техническом оснащении современного фотографа скрываются подводные камни, которые в итоге снижают результаты его творчества. Хочу привести только один пример. Если внимательно посмотреть снимки последних лет, то видно, как много иллюстраций сделано сверхширокоугольными объективами типа «рыбий глаз». В одно и то же утро, просматривая различные газеты, встречаешь одинаковые квадратные клише с изображением в центре круга. Мне это всегда напоминает зеркальное отражение в елочном шарике. Конечно, хорошо, что «рыбий глаз» теперь уже не стал, как раньше, предметом недосягаемым, плохо другое — с новой техникой пришел новый штамп. Фоторепортер, конечно, имеет право на поиск, но поиск этот должен иметь оправданный конечный результат: неудачный эксперимент фотолюбителя остается его личной неудачей и может огорчить лишь узкий круг его друзей и сподвижников, в то время как репортер несет ответственность перед обществом.

Помню, как однажды, просматривая посредственный фотоочерк (кстати, на очень интересную тему), редактор сказал: «Так бы и я мог снять!» В этих словах есть резон. Сегодня труднее, чем было вчера, стать хорошим фотокорреспондентом. И, конечно, еще труднее поддерживать в течение многих лет высокий творческий уровень.

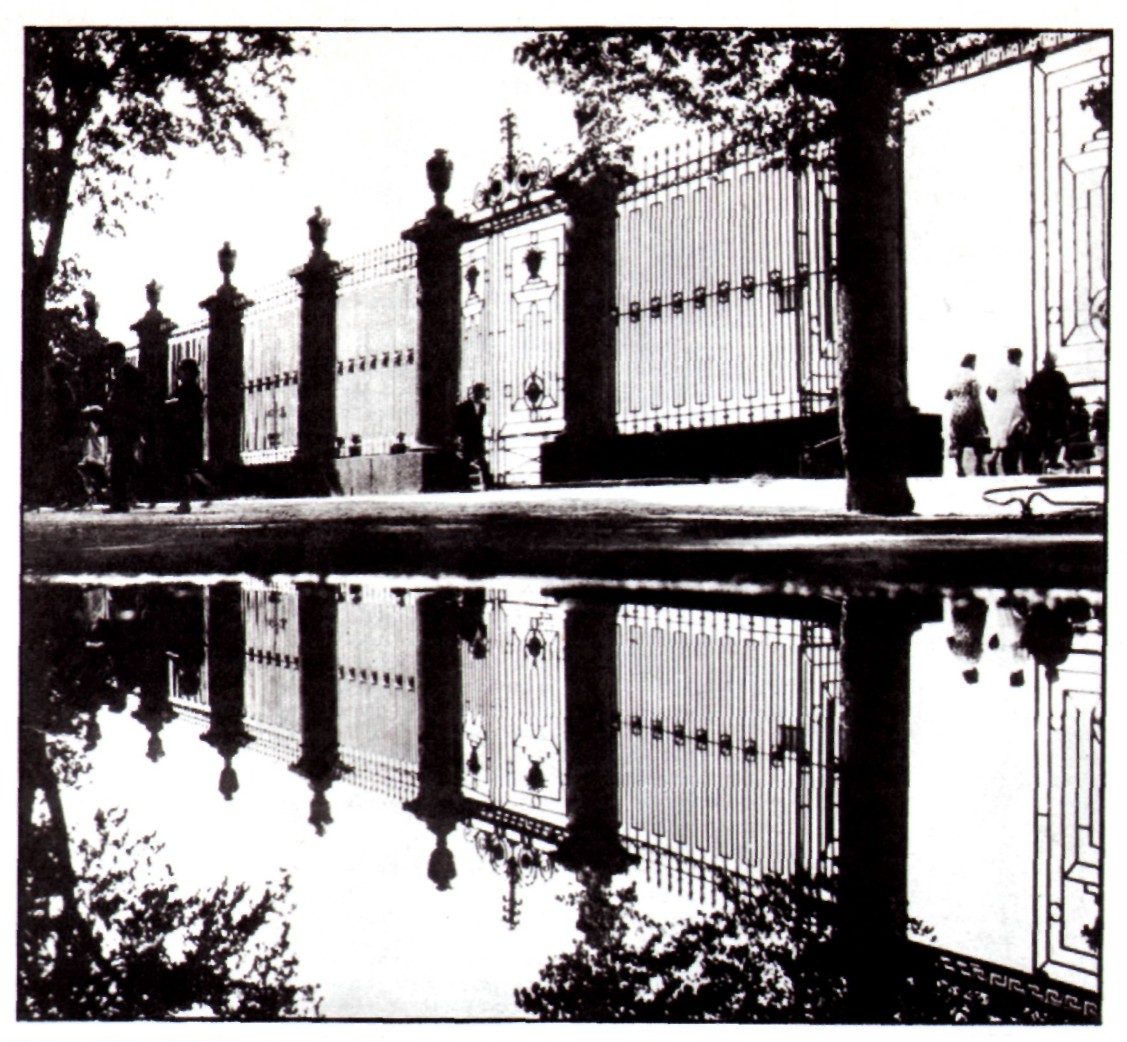
Бильдредакторы в последнее время часто и, как мне кажется, справедливо жалуются на отсутствие инициативы у фотокорреспондентов. Особенно у молодых. Ждут, когда им дадут задание: сними то, сними это. А в нашей профессии одно из главных качеств — активная жизненная позиция, диктующая необходимость поиска новых тем, сюжетов, композиционных решений. Все чаще требуется не столько игра света, сколько игра мысли. Так что лучше все-таки сначала хорошенько взвесить — на что ты способен как фотограф и, разумеется, как человек, потому что быть репортером — значит не только обладать широкими возможностями, но и умением подчинять себя жесткой редакционной дисциплине, снимать не только то, что хочется, но и то, что требуется, словом, быть и художником, и, образно говоря, солдатом, преодолевать трудности, неудобства. В профессии фотожурналиста, пожалуй, больше суровых будней, нежели веселых праздников. Готов ли ты, товарищ фотолюбитель, ко всему этому? Если готов — приходи, мы поможем тебе найти свое трудное счастье...

Николай Парлашкевич **Лично увиденное**



ВЛАДИМИР БОГДАНОВ ЛЕНИНГРАДСКАЯ МОЗАИКА (ИЗ СЕРИИ)

Фотографию надо любить. Иначе просто незачем брать в руки камеру. Владимир Богданов, фотокорреспондент «Литературной газеты», и в дни творческого подъема, и кризиса, когда хочется бросить все и начать жизнь сначала, не помышляет расстаться с фотографией. Как двадцать лет назад, удачная съемка для него — праздник, по-прежнему любовно колдует он, затворившись в лаборатории, над негативами и отпечатками и, как мальчишка, с затаенной гордостью и ершистой настороженностью выносит на суд товарищей новые работы. За верность и постоянство муза фотографии платит ему взаимностью.
При всей разножанровости лучшие снимки Богданова имеют общие черты, характеризующие авторский стиль. Их главная отличительная особенность — простота. Фотограф не стремится ошеломить зрителя, не акцентирует нарочито свое присутствие в жизни природы и людей, запечатленных на снимке, ему чужда модная псевдофилософичность.
Богданов, шутя, так определяет свой творческий метод: «Что вижу, то и пою». Секрет же успеха в том, что видит и чувствует он очень многое. Внимательный и профессионально тренированный глаз его выхватит из толпы смешную жанровую сценку и не пропустит кульминации балетного номера, заметит и мгновенно аналитически соотнесет одинокую старческую фигуру с усыпанной осенней листвой аллеей парка, шумную толпу цыганок с величавым покоем беломраморных скульптур Летнего сада. За этим умением — не только талант фотографа, но и жизненный, и эстетический опыт.
«Ленинградская мозаика» стоит, впрочем, несколько особняком среди работ Владимира. На мой взгляд, ее отличает гармония рационального и иррационального содержания фотографий. Вся эта серия — словно яркие фрагменты длинного сна, четко осевшие в памяти после пробуждения, когда остальное его содержание уже стало зыбким, полузабылось.
Снимки «мозаики» представляются мне импрессионистскими. Не в силу похожести на произведения живописцев-импрессионистов, а потому, что каждый из них — отражение мгновенного и глубоко личного впечатления фотографа от увиденного. Но несмотря на эту их индивидуальность, у эстетически подготовленного зрителя за счет накопленного в течение жизни багажа эмоциональных, поэтических восприятий ленинградские фотографии обычно рождают эффект духовного резонанса, воскрешая настроения и переживания, созвучные авторским.
Интересно, что серия начала рождаться у Богданова, выросшего и сложившегося как фотограф в Ленинграде, лишь тогда, когда он уже жил и работал в Москве. Сам он расценивает ее как явление ностальгическое. Раньше казалось, что увиденное сегодня можно будет снять завтра, послезавтра, всегда... Теперь же, приезжая «домой в командировку», он знает: завтра его здесь не будет. Восприятие окружающего от этого чрезвычайно обострилось.
Про фотографии Богданова не скажешь, как принято: он видит необычное в обычном. Напротив, он видит и показывает зрителю обычные и, даже более того, характерные черты родного города. Сюжеты настолько просты и логичны, что невольно удивляешься, как же ты сам не снял вздыбившихся под ленинградской моросью коней Аничкова моста, плавающее рядом с осенним листом отражение шпиля Адмиралтейства, как прошел мимо таких знакомых чеканных силуэтов ленинградских решеток и фонарей. И хочется самому ехать в Ленинград и снимать, снимать...
И фотографическая форма снимков «Ленинградской мозаики» естественна, как дыхание. Но за этой простотой скрыты отточенность композиционных и тональных построений, четкость ритма и соразмерность деталей.
Мне кажется, что работы Богданова обладают еще одним немаловажным достоинством. Вкус и чувство меры позволили ему каждую работу при всей ее завершенности оставить чуть недосказанной, сохранив зрителю простор для эмоционального и интеллектуального сотворчества.
Владимир Богданов часто вспоминает, что умению смотреть и видеть, постоянной заряженности на съемку он во многом обязан своим старшим товарищам — ленинградским коллегам. Хочется надеяться: творческая эстафета будет продолжена, и появятся молодые фотографы, которые добрым словом будут вспоминать самого Владимира Богданова. Кстати, с недавних пор в его мастерской частыми гостями стали два шустрых пионера...



ВЛАДИМИР БОГДАНОВ ЛЕНИНГРАДСКАЯ МОЗАИКА (ИЗ СЕРИИ)

Валентин Михалкович **Прикосновение**

Писать я буду о мурманском фотографе Вячеславе Басове, однако начну несколько издалека.
На обложке «СФ» № 12 за 1978 год был воспроизведен снимок: из-за нижней кромки кадра напряженно, напористо врывается в морскую бескрайность нос лодки (или катера). Направлен он чуть влево от геометрического центра снимка. Такая скошенность придает композиции этакую неукротимость, создает впечатление, что на изображенные предметы и людей действуют мощные, невидимые силы.
Нос суденышка густо заполнен, «заселен» парнями. Первоплановые фигуры нерезки — как будто очертания их размыты перехлестнувшей через борт водяной пылью. И, действительно, на снимке различимы белесые пятна, что-то вроде брызг. У каждого из парней в руках — фотоаппарат, у одного — даже узкопленочная кинокамера. Все застыли в напряженных позах — будто чего-то ждут, что-то подстерегают. Может быть, тот момент, когда эта суровая природа — свинцовое море, темное небо и низкие рваные облака — раскроет свою суть, «выскажется» со всем красноречием, откровенностью и выразительностью. Кадр называется «Фотоклуб на съемках». Выполнил его Виктор Кононов из мурманского «Норда».
Начал я с этого снимка не потому, что Вячеслав Басов тоже состоит в фотоклубе «Норд», был одним из его основателей и, возможно, запечатлен на снимке. И не потому я говорю об этом кадре, что автор его — Виктор Кононов — был фотографическим наставником Басова, и, как пишет тот в своем письме, ввел его в «таинственный и загадочный мир фотографии», а совсем по иной причине.
Бессознательно ждешь от фотографа-северянина чего-то такого, как на снимке Кононова: дикую природу, торосы и бураны, замшелые валуны и живописно громоздящиеся скалы. У Басова — странным образом — ничего нет из традиционного набора «северных» атрибутов: ни торосов, ни валунов и скал. По крайней мере — нет в той коллекции, что прислана в редакцию. Может быть, к ним, к атрибутам, только снег придется отнести (два снимка «Снегопад»), да и то он вроде бы не северный, не «вписывающийся» в суровость и дикость тамошней природы — пушистые хлопья падают мягко, уютно ложатся на фланирующего мальчишку и на бабушку, несущую вахту возле внучонка в младенческой белой колясочке. Рябь этих пушистых хлопьев трогательна, я бы даже сказал — они доброжелательны, расположены к людям.
Я смотрю на кадры Басова и думаю: почему они такие? Ведь все у него, как этот снег в «Снегопаде», — мягко, доброжелательно. В письме Басов пишет, что чрезвычайно любит снимать людей. Попытаемся выяснить две вещи: какие модели выбирает Басов и почему снимает их так, как снимает.
Что касается первого, то есть выбора, можно сказать, что излюбленными объектами у Басова являются старики и девушки; во всяком случае, кадров с теми и другими больше всего в коллекции. Один снимок так и назван — «Старик»: окаймленное густой седой бородой лицо; глаза смотрят в сторону, на них падает тень от кепки, чуть прорисована светом линия плеч; фон черен и густ — кроме бородатого лица на снимке ничего нет. Лицо это из-за скошенного в сторону взгляда не «общается» с нами, зрителями, живет само по себе; какие мысли, чувства проносятся в душе старика нам не ведомо. Басов и не стремится никаким намеком, никакой уточняющей подробностью передать их зрителям. Старик для него, двадцатичетырехлетнего молодого человека, — это нечто таинственное, что нужно во всех деталях и подробностях рассмотреть, «ощупать» взглядом объектива.
На другой фотографии — «Жили-были» (см. «СФ», 1980, № 9) — та же модель дана «в полную фигуру»: старик сидит на табуретке перед избой, руки опираются на клюку, поза его покойна, умиротворенна. Справа на снимке — старуха в белом платочке во что-то пристально вглядывается; фигура эта более динамична, словно куда-то устремлена. Кадр не то чтобы особо экспрессивен, выразителен — любопытен он не этим, а все тем же «ощупывающим» взглядом камеры. Она словно ничего не стремилась выявлять, ничего не собиралась оценивать — просто приблизилась, прикоснулась. И в этом несмелом, уважительном прикосновении есть своя выразительность.
Снимки девушек — гораздо более многочисленные — в чем-то подобны кадрам со стариками и в чем-то сильно от них отличаются. В том прежде всего отличаются, что здесь камера Басова чувствует себя в мире знакомом, понятном, «своиском», а если порой и загадочном, то не теми головоломными и трудными загадками человеческого существования, разгадку которым — и то не всегда — приносят годы, жизненный опыт. Камера Басова снимает девушек с близкого расстояния, преимущественно крупными планами и взгляд ее столь же ненастойчив, как в случае со стариками, но прикосновения к лицам совсем иные — ласковые, легкие, может быть, чуть излишне восторженные.
Свои юные модели Басов знает — снимки названы не безлично-обобщенно вроде «Старик», но конкретно — «Наташа», «Елена». Несмотря на это, Басов повествует нам не о жизни девушек, их судьбах, характерах, а лишь о мимолетных, кратчайших мгновениях. Фотограф говорит только о тех секундах, когда эти девушки были прекрасны своей возвышенной девичьей красотой. И взгляд фотографа, добрый и ласковый, может быть, потому, что сами модели оказываются достойны легкого и нежного прикосновения взглядом.
Камера Басова непосредственно и естественно чувствует себя, когда сталкивается с моментами радостными, трогательными. Басов способен даже находить такие моменты там, где их и не подозреваешь найти. О такой его способности свидетельствует снимок «Во дворе». Дворик узок, в глубине его — два этажа здания; верхний с одним широким окном и шестью узенькими освещен солнцем; нижний — с двумя темными провалами арок — мрачнее. Весь снимок окрашен в бархатисто-коричневый тон, так любили окрашивать снимки лет пятьдесят-шестьдесят тому назад. От окраски и от «нетеперешней» архитектуры здания веет какой-то милой ностальгией, старыми добрыми временами. И в застывшем, оставшемся в далекой, прошлой эпохе мире вдруг обнаруживаешь нечто современное — машину. Она светится под солнцем, лобовое ее стекло — это сплошной блик, звенящий и ликующий.
Чем-то неуловимым, скорее всего, настроением, с которым снималось, машина напоминает девушек с других фотографий: она сама, как сияющая девушка, как невеста.
Я не знаю, какой Басов человек. Я знаю только по снимкам, что его камера заряжена восторженным оптимизмом. Она делает такие снимки, которые не требуют «прочтения» — долгого, пристального вглядывания, сопоставления деталей и подробностей, чтобы из их суммы сложилось нечто новое, нечто более сложное, нежели то, что содержится в каждой из зафиксированных на снимке форм и моделей. И сама камера словно бы не всматривается, не наблюдает за окружающей жизнью настойчиво и упорно; сюжеты, схваченные ею, по большей части коротки, мимолетны и все до конца исчерпываются радостным, трогательным состоянием каждой из зафиксированных моделей. К ним камера Басова как бы прикасается в кратчайшие моменты радости.
Как-то искусствовед В. Демин сказал о фотографиях Ионаса Кальвялиса, что они звучат мощно, как орган. Легкие прикосновения — кадры Басова можно, пожалуй, сравнить с мелодией, исполненной на ксилофоне: звуки его дробны, серебряно-переливчаты. Жаль только, что не всякий музыкальный опус можно сыграть на ксилофоне.

ФОТО ВЯЧЕСЛАВА БАСОВА

ВЗГЛЯД

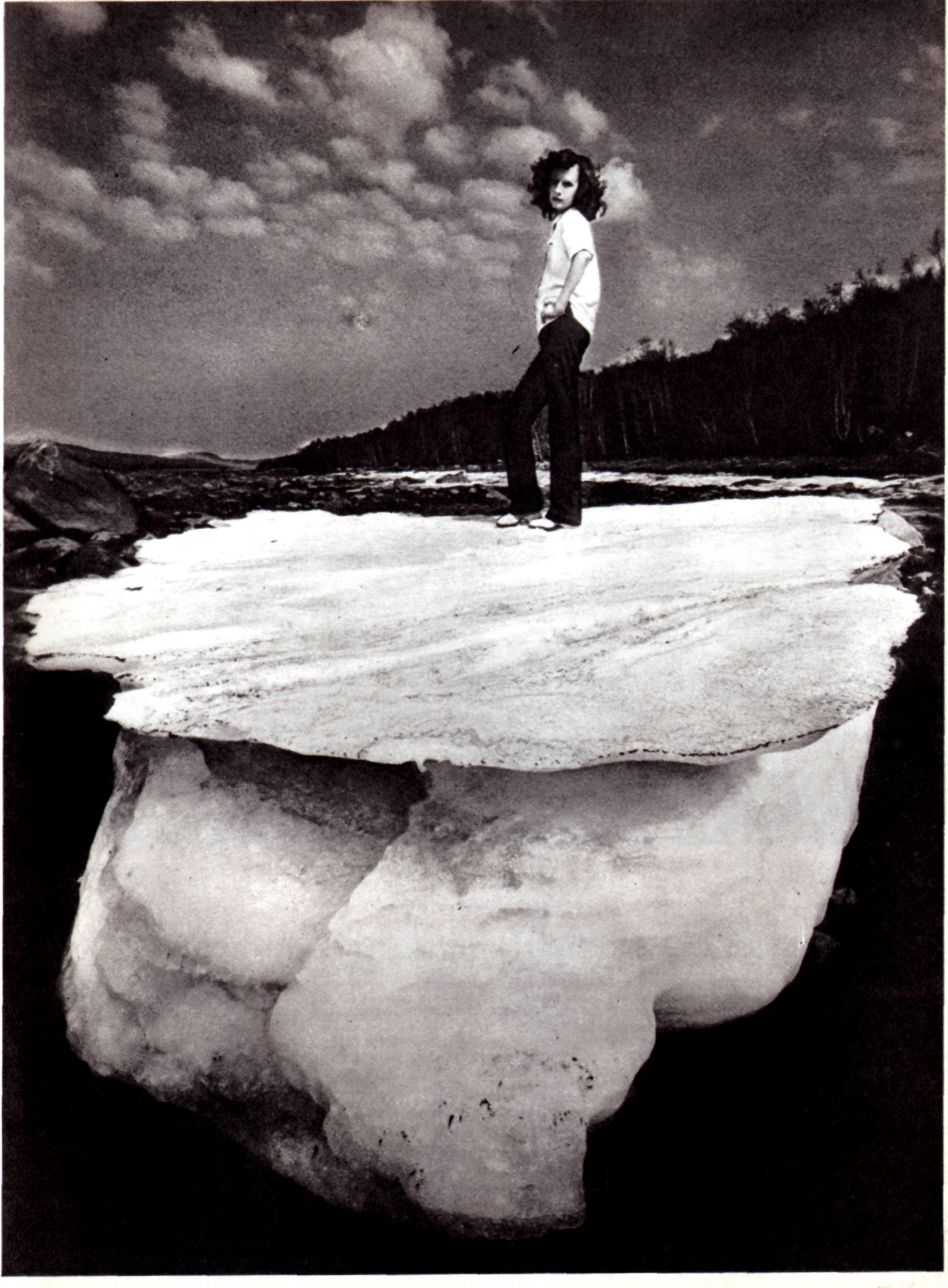


У МОРЯ

ВО ДВОРЕ



ЛЬДИНА

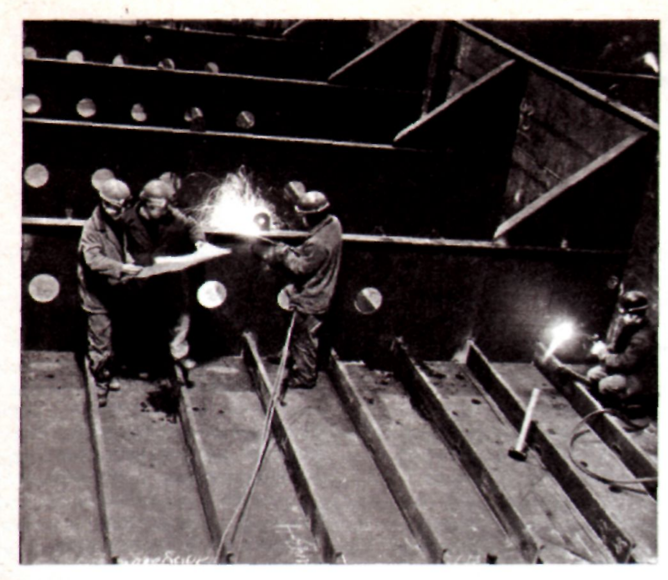


Коллекция из Херсона



Н. СТЕПАНОВ МОРЕ

Херсонцы прислали большую коллекцию. Мы отобрали для участия в конкурсе малую ее долю, исключив повторы, откровенно слабые снимки, руководствуясь одним намерением: сохранить «лицо» клуба, его марку.
Лучшее, что есть в коллекции, выполнено в традиционной манере, добротно, без особых открытий, но с любовью, тщательно и бережно.
Председатель клуба Н. Степанов приложил справку о деятельности коллектива. В ней, в частности, говорится: «Коллекции и отдельные работы членов клуба экспонировались на 60 международных выставках в 26 странах». Перечислены полученные медали, дипломы. Их довольно много. Это одно направление клуба: активная выставочная деятельность. Херсонцы участвовали в двух межклубных обменах, что позволило их коллекциям побывать почти в 30 городах страны. Многие органы периодической печати (в том числе такие, как «Правда», «Комсомольская правда», «Труд», «Советская культура») писали о херсонском клубе.
Второе направление работы — общественно-полезная деятельность, за которую клуб награжден грамотами Херсонского обкома Компартии Украины, городского Совета народных депутатов, областной организации Украинского общества охраны памятников истории и культуры. За годы существования клуб провел в городе более 30 выставок известных фотомастеров из Минска, Таллина, Ташкента, Горького, Риги, Вильнюса, а также Линца (Австрия), Реуса (Испания), Орлеана (Франция). Нельзя не воздать хвалу клубу за то, что он познакомил тысячи жителей города с достижениями современного фотоискусства.
Итак, исключительно высокий темперамент клуба, постоянное кипение, работа на полную загрузку, обширная переписка с другими клубами и т. д.
Но поговорим о коллекции.
Херсон — город корабелов. Они-то и стали героями многих работ членов клуба. Пожалуй, наиболее интересны здесь снимки С. Бяло. Он не довольствуется стандартными точками съемки, ищет необычные ракурсы, линейные и тональные построения, ритмы. Подчас применяет специальную, сложную технику позитивного процесса.
Этому автору можно посоветовать одно: разнообразить поиски в сюжетном плане. Ведь жизнь рабочего человека не одноплановая, она многогранная, сложная.
Любят снимать природу



С. БЯЛО КОРАБЕЛЫ





Г. ВИШНЯК БУДНИ ПЯТОЙ ЧЕТВЕРТИ





С. БЯЛО «КОСМЕТИКА»



В. ЮДИН ОТТЕПЕЛЬ



Н. СТЕПАНОВ САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ АКТЕР

Н. Степанов, В. Балабанов, Ю. Чубарь, Г. Верин, Н. Елисеев, В. Юдин и другие. Их пейзажи достаточно традиционные, грамотные, без особых огрехов. Они из разряда созерцательных, но милых сердцу своей безыскусной простотой. Тут нужно понять каждого из авторов. Если кто-то жаждет в фотографии открытий — это одно. Открытия еще предстоят, надо искать. Если же кого-то вполне удовлетворяет бесхитростность, если он не чувствует в себе сил обнаружить глубинные, неизведанные пласты в решении вечной темы — дело совсем иное.

Но ведь конкурс — это трибуна. И здесь с выступающего особый спрос, по счету большому, творческому. Коль уж ты на трибуне — говори интересно! Лунные дорожки, скамеечки в парке, парящие чайки воспринимаются пасторально-идиллическими. Тишь да гладь... До обидного мало в коллекции жанровых работ. Жизнь современного человека должна прежде всего привлекать внимание фотолюбителей. Тут сюжетов — миллион. Но почему-то не всегда используются выгодные возможности, которые предоставляет фотолюбителям сама жизнь.

Несколько удачных снимков жанровой тематики есть у Н. Степанова. Привлекает «Самодеятельный актер». Живая, непосредственная ситуация. Снимок, конечно, выиграл, если бы более четко прорисовывалась реакция зрителей на выступление артиста.

Любопытен замысел Г. Вишняка, работавшего над серией «Будни пятой четверти». Но автору не хватило чисто репортерского умения «связать» эмоции всех героев сюжета в один узел, а самому остаться незаметным. Автор отвлек внимание персонажей на себя. Конечно, жанровая съемка отличается от съемки репортерской. Но по методу работы они очень близки друг другу. Значит, нужно учиться у профессиональных фоторепортеров их умению находить точки, определять момент съемки.

Вывод может быть следующий. Херсонский фотоклуб на верном пути. Болезни роста — они естественны. Некоторую творческую инертность можно преодолеть только трудом.

ОТДЕЛ ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА «СФ»

Валерий Стигнеев Осмысление практики

Традиционные семинары в Ниде, которые проводит Общество фотоискусства Литовской ССР, судя по их размаху, по составу участников, актуальности обсуждаемых проблем, обещают стать существенной вехой в изучении и осмыслении современной литовской фотографии.
В работе семинаров регулярно принимают участие искусствоведы и фотокритики из Вильнюса, Москвы, Ленинграда. Свои коллекции показывают литовские фотомастера и их коллеги из союзных республик.
Сегодня фотография представляет собой неоднородное явление: с одной стороны, — средство массовой коммуникации, с другой, — искусство. Поэтому весьма актуален вопрос о единой природе фотографических изображений, о природе образного языка фотографии. Об этом шла речь в докладе кандидата искусствоведения А. Липкова.
Фотоискусство в наши дни идет двумя путями: запечатлевает реальные события и обращается к методам постановочным. Но в любом случае документальная природа фотографии остается основой основ. Не вызывает сомнений постановочный метод, когда он открыто заявлен, и герои в процессе повседневных занятий остаются самими собой. Но там, где человек перед объективом поставлен перед необходимостью изображать чувства, глубокие переживания, неизбежно ощущение фальши, насилия над героями снимка, над языком фотографии.
Зафиксированная на пленке реальность отражает определенное отношение к ней фотохудожника, его мысль. Причем мысль эта выражается не в логически-иллюстративной, но в образной, чувственной форме. Образ становится образом только тогда, когда несет в себе мысль.
Эти положения развивал в своем выступлении кандидат философских наук В. Борев. Он особо подчеркнул, что документализм — качество, проникшее в художественную культуру, было самоосознанно культурой как эстетическое качество. Будучи использованным в разных видах искусства и каждый раз преломляясь сквозь их специфику, оно давало новые художественные результаты. Эти эстетические ценности возвращались в фотографию, расширяя и обогащая ее возможности как вида искусства.
Фотография по своей природе документальна, но документальность не есть антипод образности. Любой объект съемки — портрет, пейзаж, натюрморт — должен быть образно осмыслен. Искусство начинается там, где предмет не равен самому себе, где он не копируется, а рассказывает нам о чем-то большем.
Иной аспект проблемы рассмотрел искусствовед А. Александров. Он подчеркнул, что те критерии, которые обычно используются в оценке произведений изобразительного искусства, в фотографии должны применяться с учетом ее документальной природы. Ибо фотографический образ не складывается и не обобщается «по памяти», как это имеет место в живописи и графике, а запечатлевается мгновенно, даже если замысел созревал у автора долгое время.
Фотографический образ берется из действительности и в случае «сочиненной» фотографии, когда на первый план выступает авторский замысел, а точнее, вымысел. Ведь «продуманный» образный материал все равно должен существовать в реальности. Умение открыть образ в мгновениях окружающей действительности и составляет основу фотографического искусства.
Эти, казалось бы, чисто теоретические вопросы вызвали дискуссию по проблемам практического свойства. Должна ли каждая фотография открывать новые пласты жизни, постигать истины, которые не были известны ранее? Или важнее демонстрировать принципиально новый взгляд на жизнь со стороны автора? Поводом для такого разговора стали работы В. Шонты, А. Будвитиса, А. Шешкуса.
Проблема документальности фотографического образа обсуждалась на примере работ В. Михайловского. Автор настаивал на особой уникальности своих снимков, делая упор на то, что даже сам он зачастую не в состоянии повторить их. (Тут имеется в виду довольно сложная техника печати с нескольких негативов, когда поверхности фотографического листа придается особая структура.) Уникальность момента жизни в этом случае подменяется конструктивным соединением фрагментов реальности, которые в совокупности обретают новый образный смысл.
В рамках статичного фотоизображения как бы произведен внутрикадровый монтаж, известный в кино. В лучших работах Михайловского такой творческий метод оправдан. Он позволяет извлечь сюжет из конкретики жизни, очищенный от эмпирических подробностей. Иногда это акцент на общественной проблеме, например охране окружающей среды, порой — философское раздумье о человеке, о времени. И когда вкус изменяет автору, природа смонтированной фотографии обращается против него: искажается замысел, девальвируется идея.
Диалектика взаимоотношений мгновенного и сущностного в фотографическом портрете стала темой доклада кандидата искусствоведения А. Сокольской. Она проследила, как менялось отношение к фиксации мгновения. В 50-60-х годах фотографы были увлечены «жизнью, схваченной врасплох». В современном фотоискусстве это понятие несколько переосмыслилось и усложнилось: не только миг, непроизвольно схваченный, но, в большей степени, движение фотографа навстречу мгновению, подготовка к его фиксации. Изучение, проникновение в психологию человека и ожидание того момента, который раскроет индивидуальность героя. Эти вопросы обсуждались на материале творчества таких мастеров, как А. Суткус, А. Кунчюс, В. Страукас.
Профессор М. Каган выступил с лекциями, объединенными темой «Место фотографии в современной культуре». Фотография проникла во все конкретные сферы деятельности человека: в частной жизни людей она — часть семейного архива; без нее немыслимо оформление документов, удостоверяющих личность; в политической сфере широко используются ее пропагандистские возможности; прикладная фотография «работает» в науке и технике, в дизайне и в рекламе. Наконец, газетно-журнальная фотопублицистика и иллюстрирование книг... Ни один другой вид изобразительной деятельности человека не имеет такого распространения в культуре, как фотография. В этом смысле ее универсальность сопоставима с универсальностью слова. М. Каган отметил, что фотография выступает не как единообразная форма изображения, а как широкий спектр конкретных модификаций некоей структуры, — когда в каждом случае в разных соотношениях выступают документальное, пластически-изобразительное и творческое начало. Один край этого спектра вплотную приближается к визуальному протоколу, другой — столь же близко подходит к живописно-графическому изображению.
Особый интерес вызвало знакомство с работами молодых авторов, которые представляют новое поколение литовской фотографии. Они хорошо владеют формой, с успехом продолжают реалистические традиции мастеров литовской фотографии. Вместе с тем у них есть тяга к решению сугубо пластических задач, стремление обновить привычный образный язык.
В известной мере происходит смена тематики. Завоевывает свои позиции тема жизни города.
Вопрос вопросов — каково соотношение документальности и художественности в фотографии — обстоятельно дискутировался на конкретных примерах творчества молодых и маститых авторов.
Констатацией того факта, что главные достижения современной фотографии — это образное отражение реальной жизни, реальной действительности, и завершилась десятидневная работа семинара.

Александр Трачун

Фотокамеры Ньепса

Кандидат технических наук

Историография открытия светописи Нисефором Ньепсом весьма обширна. Однако большинство исследователей почему-то берет во внимание лишь химическую суть его изобретения — способ закрепления светового рисунка. А ведь Ньепс в сущности был и создателем первого в мире фотоаппарата.

Приступив к разработке способа закрепления скрытого изображения, Ньепс в качестве устройства для формирования гелиографии применил камеру-обскуру, усовершенствовав и приспособив ее для своих опытов. Известно, что осенью 1816 года изобретатель заказал изготовить «...вид искусственного глаза, который является лишь маленьким четырехугольным ящиком шесть дюймов с каждой стороны; он будет снабжен раздвижной трубой, способной удлиняться и несущей линзообразное стекло» *.

Историк фотографии Х. Гернсхейм утверждает, что в 1816 году Ньепс уже располагал тремя такими камерами разных размеров. Понадобилось еще семь лет упорных исканий, прежде чем исследователь написал в одном из своих писем: «Я произвел два опыта по другому моему методу с помощью моего малого аппарата в четыре дюйма... Удивительно, что и контуры предметов, и их тени получаются с большой ясностью, поле изображения имеет едва четыре дюйма в диаметре...» **.

В 1825 году изобретатель обратился к известным парижским специалистам-оптикам Венсенту и Шарлю Шевалье. Шарль Шевалье посвятил себя развитию фотографической оптики. Он изготовил по заказу Ньепса фотокамеру, целиком отделанную медью, с подставкой, складными подпорками и занавесками.

До нас дошли только пять камер Ньепса, относящихся к 1826 году и более позднему периоду. Среди них есть камера, выполненная в форме двух ящиков, — один ящик перемещается внутри другого, что обеспечивает фокусировку. Размеры камеры 30×31, 5×38,5 см. Размеры изображения 16×19 см. На передней стенке — отверстие диаметром 7,5 см.

Известна камера с закрывающимся отверстием, предназначенным как для наблюдения за ходом фотопроцесса, так, по-видимому, и для подключения емкостей с химическими веществами.

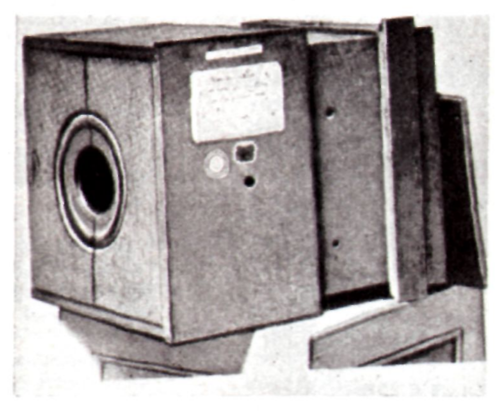
Третья камера — ящичного типа (35,4×35,4×40,5). Она имеет ирисовую диафрагму, диаметр которой изменяется в пределах от 11,5 до 6 см. Оказывается, Ньепс первым использовал такое устройство в фотокамере. Об этом рассказывает историк В. Байер.

От первых опытов Ньепса до широкого использования ирисовой диафрагмы прошло полстолетия: лишь в начале нашего века она получила применение в фотоаппаратостроении.

Оригинальна еще одна камера Ньепса. Плата крепления объектива в ней соединена с матовым стеклом квадратным мехом от аккордеона. И здесь изобретатель на много лет опередил свое время.

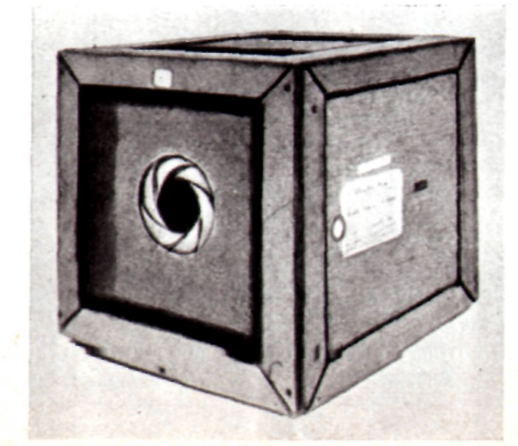


ЖОЗЕФ НИСЕФОР НЬЕПС (1765—1833)



КАМЕРА НЬЕПСА В ФОРМЕ ДВУХ ЯЩИКОВ. ПЕРЕМЕЩЕНИЕМ ЯЩИКОВ ОБЕСПЕЧИВАЕТСЯ ФОКУСИРОВКА

КАМЕРА НЬЕПСА С ИРИСОВОЙ ДИАФРАГМОЙ



Интересно проследить этапы работы Ньепса над выбором объектива. Не обладая глубокими знаниями в области оптики, он с фанатичной настойчивостью занялся экспериментированием, действуя методом проб. Применив перфорированный диск из картона, изобретатель установил, что, уменьшая диаметр объектива, можно повысить резкость изображения. Так он пришел к заключению, что «следовало бы поместить два стекла в объективе для того, чтобы правильно нарисовать удаленные предметы».

От опытов с простыми собирательными линзами Ньепс перешел к экспериментам с изобретенной Ш. Шевалье призмой-мениском. Неудовлетворенный и этой оптической системой, Ньепс, по предложению того же Шевалье, начал работать с мегаскопом-призмой. Мегаскоп-призма позволяла получить изображение близлежащих предметов, не перевернутое в горизонтальной плоскости.

Ньепс занялся съемками с натуры посредством камеры-обскуры с перископическими линзами. Это позволило добиться лучших результатов по сравнению с простыми собирательными линзами и даже мениском Шевалье.

Он заказал в Париже ахроматический объектив из трех линз, который давал большую величину поля изображения и обладал большей резкостью.

Свои эксперименты изобретатель завершил сравнительным анализом качества изображения, получаемого перископической системой и ахроматом. (Ньепс ошибочно полагал, что уменьшить экспозицию можно не увеличением диафрагмы или применением более светочувствительных материалов, а за счет использования качественного объектива, который давал бы «резкое и бриллиантное изображение».)

В 1829 году он писал, что ему нужна совершенная камера, иначе он добьется только частичного успеха. Ньепс надеялся, что при поддержке Дагерра ему удастся получить такой аппарат. Для этого были основания, Дагерр обнадеживал. «Я занимаюсь конструированием новой камеры... — писал он Ньепсу, — представлю этот аппарат для наших опытов». Заверял, что камера «...в смысле оптики отличается полным совершенством».

Однако время шло, а обещанного аппарата все не было. В 1833 году Ньепс умер.

Его бесспорная заслуга состоит в том, что он открыл способ закрепления гелиографического изображения. Но поставленные им опыты по фотографированию свидетельствуют и о другом: изобретатель внес существенный вклад в разработку фотокамеры.

Ньепс сделал первый шаг от камеры-обскуры к фотоаппарату, он первый предложил использовать ирисовую диафрагму и устройство с мехом, которые с успехом применяются в фотоаппаратостроении и в наши дни.

---

* Раскин Н. М. Жозеф Нисефор Ньепс. Луи Жак Манде Дагерр. Вильям Генри Фокс Тальбот. Л., «Наука», 1967.

** Документы по истории изобретения фотографии (под ред. акад. Т. П. Кравеца). М.-Л., изд-во АН СССР, 1949.

«За социалистическое фотоискусство»

«ПЕНТАКОН» — «ОРВО» — 1981

Народные предприятия ГДР «Пентакон» и «Орво» объявляют Международный конкурс «За социалистическое фотоискусство». Конкурс должен способствовать дальнейшему укреплению сотрудничества между социалистическими странами в области художественной фотографии. В состав Международного жюри входят редакторы фотографических журналов Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии и представители предприятий «Пентакон» и «Орво».

Конкурс проводится по следующим разделам:

1. Человек — творец своей жизни

Основные тематические направления — борьба за мир и социальный прогресс, сотрудничество стран социалистического содружества и международная солидарность; становление личности и отношения между людьми; рост промышленного и сельскохозяйственного производства; охрана окружающей среды; развитие культуры и искусства.

2. Спорт

Фотографии этой группы должны показать значение физкультуры и спорта в формировании личности и организации досуга в соответствии с идеями олимпизма, гуманистическую роль физической культуры и спорта.

3. Прекрасное — рядом (цветные работы)

Фотоработы этой группы должны продемонстрировать красочность окружающего нас мира. В первую очередь желательно показать новое строительство, предметы, ежедневно окружающие человека дома, на работе, на отдыхе.

4. Свободная тема

Эта группа включает фотографии, которые не входят ни в одну из вышеуказанных групп, но которые демонстрируют уровень современной фотографической техники. В соответствии с основными целями конкурса эти фотографии должны быть реалистическими и отражать стремление авторов к новым творческим поискам.

5. Фотосерии

Фотосерии по всем вышеуказанным темам будут оцениваться отдельно, в данной группе.

Условия участия в конкурсе:

В конкурсе могут принять участие фотолюбители, фотожурналисты и профессиональные фотографы, живущие в одной из стран социалистического содружества.
Каждый участник может прислать всего 5 черно-белых снимков (не наклеенных) и 5 цветных фотографий или диапозитивов. Серии, включающие не более 6 снимков, считаются за одну работу. Слайды могут быть любого формата, а отпечатки — 18×24 см. (Диапозитивы размером 24×36 мм должны быть вставлены в рамки.)

Все представленные работы должны быть сделаны в 1980 и 1981 годах фотокамерами или на пленках производства ГДР.
На обороте каждого снимка необходимо указать фамилию, имя, отчество, адрес автора, название работы, номер тематической группы, на каждом слайде следует указать фамилию автора, название работы и на отдельном листе — адрес автора и тематическую группу.

Снимки и диапозитивы высылаются в редакцию «Советского фото» до 10 сентября 1981 года. Присланные работы не возвращаются и не рецензируются.

Результаты конкурса будут опубликованы во всех фотографических журналах социалистических стран. Установлено 260 премий. Лучшая фоторабота будет отмечена переходящим кубком.

Вручение премий советским авторам будет происходить в Торговом представительстве ГДР в СССР. Редакция журнала «Советское фото» приглашает читателей принять активное участие в конкурсе.

«Интерпрессфото-81»

**X Международная выставка «Интерпрессфото-81», инициатором которой является Международная организация журналистов (МОЖ), будет проводиться Союзом монгольских журналистов в столице Монголии Улан-Баторе во второй половине 1981 года.
Девиз выставки — «За мир и взаимопонимание между народами, за гуманизм и прогресс». Союз монгольских журналистов приглашает вас принять участие в этой периодической выставке фотографии мировой печати.
«Интерпрессфото-81» является международным смотром достижений художественной и документальной фотографии. Цель выставки — содействовать дальнейшему укреплению дружеских и профессиональных связей между фотожурналистами и фотолюбителями всех стран.**

Выставка откроется в год 60-й годовщины победы монгольской революции. В экспозиции будет показано большое количество фотографий фоторепортеров Монголии, рассказывающих об успехах, достигнутых монгольским народом за годы народной власти.

Принять участие в выставке могут фотожурналисты, фотохудожники и фотолюбители всех стран мира.

Принимаются как отдельные фотографии (черно-белые и цветные), так и фоторепортажи, сделанные в течение последних двух лет (формат снимков от 30×40 до 50×60 см).

Каждый автор может прислать не более 4 снимков или 3 отдельные фотографии плюс одну серию, экспозиционная площадь которой не должна превышать 1,5×1,5 м (последовательность расположения фотографий в серии указывается автором).

К каждой фотографии необходимо приложить два контрольных отпечатка форматом 18×24 см для каталога.

Фотографии должны сопровождаться следующими данными: фамилия, имя и домашний адрес автора, название снимка, категория, по которой он представлен.

Организаторы «Интерпрессфото-81» оставляют за собой право размножения и экспонирования фотографий в течение одного года в целях популяризации.

Жюри выставки, в состав которого войдут фотожурналисты из разных стран, будет оценивать работы по шести категориям:

а) фотография на актуальную тему,
б) серия фотографий,
в) спортивная фотография,
г) жанровая фотография,
д) цветная фотография (отдельно и в серии),
е) фотопортрет.

Призы:
Главный приз Международной организации журналистов — золотая медаль, 500 долларов, фотоаппарат, а также недельное бесплатное пребывание в Улан-Баторе на выставке «Интерпрессфото-81» с предоставлением одного оплаченного авиабилета туда и обратно;
по каждой категории — одна золотая, две серебряные и три бронзовые медали, а также памятные призы и подарки;
призы и грамоты различных организаций и предприятий (присуждаются без участия жюри).

Каждый участник выставки получит каталог, диплом и памятную медаль X Международной выставки «Интерпрессфото-81».

Фотографии следует направлять до 1 июля 1981 года по адресу: 119021, Москва, Зубовский бульвар, 4, Союз журналистов СССР, комната 303, с пометкой на конверте: «На выставку «Интерпрессфото-81».

Союз журналистов СССР приглашает фотожурналистов и фотолюбителей принять активное участие в «Интерпрессфото-81».

Борис Кауфман Творчество и техническое оснащение

Фотокорреспондент Объединенной редакции газет «Московские новости»

Просматривая прессу 15—20-летней давности и сравнивая фотографии тех лет с сегодняшними, я порою прихожу к выводу — технический прогресс в фототехнике, к сожалению, не оказал значительного влияния на фотографию в газетах и журналах.

А прогресс был весьма существенным.

За последние полтора десятилетия появилось много новых объективов — от сверхширокоугольных до сверхдлиннофокусных, появились телеконвертеры, изменяющие фокусное расстояние; объективы с переменным фокусным расстоянием, так называемые «зуммы»; моторы к камерам; различные насадочные линзы, одни из которых умножают изображение, другие смягчают, третьи деформируют...

Словом, набор технических средств, расширяющих творческие возможности, стал необыкновенно велик, и свидетельство тому — наши фотовыставки, где результаты использования этих средств бывают представлены гораздо нагляднее. В периодической же печати мы довольствуемся фотографиями, снятыми традиционным «полтинником», реже — 35-мм объективом, и еще реже — 28-мм. Да и «телевики», как правило, не превышают 105—135 мм. Что это? Наша собственная боязнь новшеств? Неприятие редакциями новых веяний в фотографии? Уверенность в том, что мода пройдет, а потому, стоит ли вообще с ней связываться?

По-видимому, однозначного ответа тут быть не может. Известный теоретик журналистики д-р Арнольд Хоффман из ГДР в сборнике «Изображение в печати», изданном в Берлине, писал: «Журналистская фотография, с точки зрения фотожурналиста, является материализованным познанием действительности, а потому для читателя она становится важным средством познания окружающего мира». Журналистская фотография фиксирует явление, событие, факт. Но она же и дает этому факту, явлению оценку, то есть оказывает определенное эмоциональное воздействие на читателя. Уровень такого воздействия находится в прямой зависимости от уровня художественно-выразительных средств, имеющихся в распоряжении фотожурналиста. Не стоит забывать — фотография в печати имеет не только информативные функции, но и призвана нести значительную эстетическую нагрузку, и чем интереснее в изобразительном отношении, чем оригинальней, нестандартней подход к сюжету, тем ярче и привлекательнее будет полоса в газете или журнале.

Но ведь фотография — это искусство, во многом зависящее от степени технической вооруженности, а главное, — от умения владеть имеющейся техникой.

Творчество фотожурналиста по сути своей индивидуально. Мы не всегда любим и подчас не терпим соседства коллег на съемке. Но бывают случаи, когда нас собирается великое множество на спортивных мероприятиях, фестивалях, конференциях, симпозиумах. Тогда-то и становится ясно, каким инструментом мы работаем, попросту — чем снимаем. Первое, что бросается в глаза, — много камер с моторами. Я тоже снимаю камерой с мотором, но в 99 случаях из ста использую его скорее как автовзвод. Причин тому несколько. Мотор протягивает пять кадров в секунду. Что это значит? Современный спринтер пробегает стометровую дистанцию за 10,1—10,2 секунды, стало быть, камера с мотором способна фиксировать его бег каждые два метра. Есть ли гарантия, что пик борьбы, эмоций (пресловутая ленточка на груди победителя) придется именно на то мгновение, когда мотор вслепую откроет затвор камеры? Есть ли гарантия, что в момент экспонирования пленки прыгун будет находиться в самой эффектной или запланированной для съемки фазе прыжка? Нет, конечно, нет.

Совсем недавно, работая над книгой о теннисе, мы с моим соавтором, известным в прошлом спортсменом, ныне профессором С. П. Белиц-Гейманом, столкнулись с одной проблемой. Надо было отснять учебные кинограммы движений теннисиста во время, скажем, ударов справа или слева. Естественно, съемка производилась камерой с мотором, и после многих попыток, эмпирически мы пришли к заключению, что только семь-восемь дублей моторной съемки позволяют получить все нужные фазы движений.

Во время спортивных состязаний семь-восемь дублей не сделаешь, финал бывает лишь один раз, значит, мотор — не панацея. Только профессиональный навык фотожурналиста позволяет нажать на спуск камеры с упреждением на те тысячные доли секунды, составляющие разницу между тем, что видит репортер в зеркале камеры, и тем, что будет изображено на пленке. Но мотор — все же отличный помощник. Экономия времени на лишних движениях создает великолепные условия для мгновенного реагирования на изменившуюся обстановку, что значительно повышает вероятность получения того самого, единственного, нужного нам кадра. С помощью мотора можно создавать интересные репортажи, раскладывающие события на отдельные, присущие только им мгновения.

Еще каких-нибудь двадцать-тридцать лет назад набор изобразительных художественных средств был весьма ограничен и прямо заимствован из живописи: тональная и линейная перспектива, выделение главного в кадре, контрасты световых пятен в плоскости изображаемого — вот, собственно, и все, плюс лабораторные приемы: графика, соляризация, изогелия.



ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ (ОБЪЕКТИВ f—15 мм)



ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ (ОБЪЕКТИВ f—8 мм)









ДИРИЖЕР Г. ВЕТВИЦКИЙ (ОБЪЕКТИВ ЗУММ f=80—200 мм)

СЛУШАЯ МУЗЫКУ (ОБЪЕКТИВ 4,0/600 мм, РАССТОЯНИЕ СЪЕМКИ 40 м)

МОДЕЛЬЕР В. ЗАЙЦЕВ (ОБЪЕКТИВ f=105 мм)

Появившиеся за последнее время насадочные линзы разного назначения, объективы с переменным фокусным расстоянием значительно обогатили палитру фотографа, предопределили новые пути творчества. Тут правомерен вопрос: если техника уже вложила в руки человека самую точную «кисть» — объектив, то зачем нужны еще какие-то устройства, не передающие к тому же реальной действительности? Однако можно вспомнить высказывания известных художников — Ван Гога: «...точно соответствующий натуре колорит или рисунок никогда не вызовут в зрителе сильных ощущений...», Делакруа: «...соблюдение абсолютной верности может создать впечатление, противоречащее правде...», Сурикова: «...когда все точка в точку — противно даже...». Однако вряд ли поиски новых путей с помощью новых технических средств должны превратиться в некую самоцель — новаторство ради новаторства. Они должны быть оправданы прежде всего идеей материала, фотографии, а найденные — подчеркивать мысли и чувства, которые мы стремимся донести до зрителя.

Известно, что множительная линза 6R дает дополнительное пятикратное изображение снимаемого объекта и очень эффектна, например, при театральной съемке, в рекламной фотографии. Но работа с ней требует соблюдения определенных условий — желателен монотонный и достаточно темный фон, расстояние от объектива до снимаемого объекта и его размеры должны иметь определенное соотношение, иначе происходит наложение одного изображения на другое, создается путаница в композиции, трудно выделить главное в кадре. Снимая как-то спектакль в театре, я попробовал использовать именно этот «недостаток» множительной линзы при съемке сюжета с двойной экспозицией: героиня пьесы была снята в одном углу кадра абсолютно нормально, а вот партнер ее при второй экспозиции — с линзой. Кадр был эффектен, но пришлось отказаться от него — он не соответствовал идее спектакля, выглядел в материале неоправданным трюкачеством. Но способ будет незаменим тогда, когда надо, к примеру, подчеркнуть многоликость героя или же, опять при двойной экспозиции, использовать размножение как фон.

Другой вариант применения множительной линзы — частичное дробление кадра. При определенном положении линзы на объективе можно добиться в одной части кадра резкого, естественного изображения, а в другой — размноженного. Композиционно это выглядит красиво — по площади кадра тянется как бы шлейф из множества изображений снимаемого объекта.

Готовя материал о художнике-модельере Вячеславе Зайцеве, я долго искал способ, как фотографически передать талант художника, цельность творческой натуры, стремительный, порой необузданный полет фантазии. Я знал, что это должен быть портрет, много раз пробовал снять его репортажным методом, условно говоря, «скрытой камерой», на самом деле мучил Вячеслава перед объективом. Были варианты и хорошие, и плохие, но нужного не было. После чего я решил обратиться к помощи техники — к множительной линзе.

При съемке был применен комбинированный метод — вращение линзы перед объективом на длительной выдержке. При этом в центре кадра получается нормальное изображение, а по краям — смазанное, несколько напоминающее смазку при съемке быстро движущихся объектов. Такие смазки, как известно, способны придать кадру стремительность, динамичность, внешнюю эффектность (вспомните — украшать полосу), и суть состоит в том, чтобы внешняя эффектность полностью соответствовала внутреннему содержанию снимка, его идее.

Техническая же задача заключалась в следующем: надо было правильно рассчитать, а скорее, предугадать скорость вращения линзы и величину выдержки. Диапазон выдержек велик, и с помощью диафрагмы управляем экспозицией (если экспозиция такова, что диафрагма — 4 и выдержка 1/30 с, то следующая соответствующая пара — 5,6 и 1/15 с; или 8,0 и 1/8 с и т. д.), а вот скорость вращения линзы?.. При относительно быстром ее вращении и при длительной выдержке дробленные по углам кадра изображения сливаются вокруг центрального в сплошной круг, что очень красиво, если снимается яркий, пестрый объект на цветную пленку. Но по мере уменьшения скорости вращения и, что гораздо важнее, увеличения скорости затвора до 1/15—1/30 с, смазанное изображение приобретает все более реальные очертания.

В конечном счете задача была решена, процесс при съемке вполне управляем, хотя и сложен: из двенадцати вариантов портрета удовлетворял только один. Те же проблемы подчас встают и при съемке объективами с переменными фокусными расстояниями — зуммами. Они очень удобны. Действительно, вместо трех-четырех довольно увесистых объективов на съемку можно взять только один, а диапазон фокусных расстояний — от 80 до 200 мм (наиболее распространенный) или от 35 до 70 мм — я бы сказал, незаменимый для съемки хроники. Относительно маленькая светосила — 3,5 — при современных высокочувствительных пленках, да еще с проявителями, чуть ли не в два раза повышающими эту чувствительность, достаточна для работы почти в любых световых условиях.

Конечно, можно снимать и так: поставил фокус на 80 мм — отснял, затем перевел на 120 мм, потом на 200. Но ведь с успехом можно использовать и сам момент перевода фокусного расстояния. Длительная выдержка — и в это же время перевод фокусного расстояния. Результат — динамика, экспрессивность, теперь уже за счет световых линий, устремленных от центра кадра. И в этом случае надо представлять соотношение скорости движения объектива с величиной выдержки. Переводить фокусное расстояние необходимо так, чтобы объект съемки читался вполне явственно, иначе получится нечто абстрактное. На мой взгляд, лучшее время выдержки — это 1/15 с или, в крайнем случае, 1/8. Фотография дирижера Ветвицкого была снята именно так, но хочу предостеречь — это не рецепт. Все зависит от того, какой эффект желателен. Можно рассчитать движение объективом таким образом, чтобы при длительной выдержке оставались еще какие-то доли

секунды для нормального экспонирования. В итоге — как бы двойная экспозиция — вариант, чаще всего пригодный для неподвижного объекта съемки.

Отрадно, что споры о том, какой должна быть фотография — постановочной или репортажной, — не утихли *по сию пору*. Творческие споры неизбежно приводят к техническому прогрессу. Внимая требованиям фотографов, инженеры начинают конструировать новые камеры, объективы, приспособления. Однако вновь созданная техника заставляет искать и находить новые грани ее применения, так как основной творческий эффект, получаемый с помощью новинки, при массовом заводском выпуске начинает тиражироваться армией фотографов как в подходящих, так и неподходящих случаях. Размноженный творческий прием становится расхожим штампом, надоедает. Так, в поисках новых нюансов известных эффектов зуммы стали двигаться во время экспозиции по сложному закону, а множительные линзы — вращаться.

Требование репортажности привело также к созданию телеобъективов, фокусные расстояния которых доходят до 2000 мм. Разумеется, они имеют относительно узкий круг применения, но объективы 400, 600 и 800 мм все больше употребляются в фотожурналистской работе.

Вдохновленный примером своих коллег, спортивных репортеров, снимавших на Олимпийских играх в Москве, я отправился снимать хоккейный матч первенства СССР с объективом 600 мм. Он достаточно светосилен — 1 : 4, им легко наводить на резкость, если он, конечно, на штативе. Точка была превосходной — верхняя, прямо перед воротами, а интересных кадров в результате съемки не было. Может быть, виною была игра, в которой одна команда по классу явно выше другой, и результат заранее предрешен. Телеобъектив передал все это точно: не было на поле эмоций, не было острых ситуаций у ворот — не было их и на пленке. Порою снимая рядовой матч обычной оптикой, мы все-таки ловим какие-то моменты, далеко не отражающие сущность игры. Кривим душою ради эффектности, красивости. С «супертелевиками» — иначе, они как бы влезают в самую гущу событий и практически не дают возможности поступиться правдой. Вот тут-то и начинается внутренний конфликт. Редакции нужен снимок, и снимок если не выставочный, то во всяком случае добротный. Что брать с собой? Чем снимать? Предугадать, каков будет характер матча, удается крайне редко. Значит, рисковать? Но если редакции и нужны фотографические изыски, то не на оперативной работе, ссылки на «объективные» обстоятельства *не поставишь на полосу*. Конечно, может, и повезет. Некоторая опасность таится и при съемке сверхширокоугольниками — с фокусным расстоянием 8, 15 и 16 мм. Принято считать, что они искажают действительность: неоправданно заваленные здания, измененные фигуры и лица людей, падающие стены помещений. Согласен, это плохо, хотя иной раз и красиво, особенно если кадр войдет в серию или фотоочерк. Зачастую надо заранее знать, чем, что и где снимать, четко представлять цель работы. При подготовке материала «Слушая музыку», я снял Большой зал консерватории объективом с фокусным расстоянием 8 мм. Мне казалось, что этот круг будет держать изобразительное решение материала, стянув крупные планы слушающих музыку людей. Редакция предпочла другой вариант того же снимка, снятый 16-мм объективом. Все-таки он казался более привычным для глаз. 16-мм объектив по геометрии построения изображения резко отличается от 8-мм, он, если так можно сказать, дает границы кадра внутри круга, ему присуща четкая горизонтальная развертка, чем, кстати, несколько напоминает камеру «Горизонт» и может так же красиво видоизменять линию горизонта. Объектив с фокусным расстоянием 15 мм (для камер «Никон» — *прим. ред.*) сконструирован так, что если его оптическая ось перпендикулярна горизонту, то никаких завалов по краям кадра не возникает, но сильно искажается линейная перспектива.

Все это расширяет диапазон творческих методов, хотя и не сразу они становятся привычными, что вполне естественно. Выяснение возможностей наиболее удачного применения постоянно рождающихся новаций должно убедить в эффективности их практического использования.

Обработка пленок «Фомахром»

Многих фотолюбителей интересуют рецептура и режимы обработки цветной обращаемой фотопленки «Фомахром Д-20» * светочувствительностью 20 ДИН производства ЧССР. Вот краткие рекомендации.

Для самостоятельной обработки этой пленки следует пользоваться фирменными комплектами реактивов «Фомахром-сет» (также чехословацкого производства). Однако некоторые фотолюбители предпочитают самостоятельно составлять растворы из отдельных химикалий.

Практика показывает, что для приготовления таких растворов за основу может быть взят как комплект «Диахром», так и любой отечественный набор химикалий для обработки пленок ЦО-22Д, ЦО-32Д и других. Но при этом следует учитывать, что черно-белый проявитель этих комплектов далеко не всегда обеспечивает надлежащее качество цветопередачи и стабильность результатов обработки. Поэтому черно-белый метол-гидрохиноновый проявитель лучше готовить в соответствии с нижеприведенной рецептурой, а остальные составы (цветной проявитель, останавливающий раствор, отбеливатель и фиксаж) использовать без изменений. Разумеется, при соблюдении соответствующих температурных режимов. (Напомним, что для отечественных цветных обращаемых пленок и пленок «Орвохром» производства ГДР используется фенидон-гидрохиноновый черно-белый проявитель.)

Процесс обработки пленок «Фомахром» в значительной степени близок к процессу обработки западногерманской фотопленки типа «Агфаколор». Поэтому можно рекомендовать сходную последовательность операций и сходные режимы обработки на различных этапах (см. таблицу).

Рецептура растворов следующая:

Черно-белый проявитель

Трилон-Б . . . . 2 г
Метол . . . . . 3 г
Сульфит натрия безводный . . . . 50 г
Гидрохинон . . . 6 г
Сода безводная . 40 г
Роданистый калий . 2,5 г
Бромистый калий . 2 г
Йодистый калий (1%-ный р-р) . . 6 мл
Вода . . . . . . до 1 л

Останавливающий раствор

Квасцы алюмокалиевые . . . . . . 20 г
Вода . . . . до 1 л

Цветной проявитель

Трилон-Б . . . . 2 г
Гидроксиламинсульфат . . . . . . 1,2 г
Парааминодиэтиланилинсульфат (ЦПВ-1) . . . . . 5 г
Сульфит натрия безводный . . . . 5 г
Поташ . . . . . 75 г
Бромистый калий . 2 г
Вода . . . . до 1 л

Отбеливатель

Красная кровяная соль . . . . . . 100 г
Бромистый калий . 20 г
Фосфорнокислый натрий двузамещенный . . . . . 12 г
Уксусная кислота (ледяная) . . . . 2,5 мл
Вода . . . . до 1 л

Фиксаж

Тиосульфат натрия кристаллический . . 200 г
Вода . . . . до 1 л

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ РЕЖИМЫ ОБРАБОТКИ ПЛЕНКИ «ФОМАХРОМ»

Операция	Время, мин.	Температура, С°
Черно-белое проявление	19	20
Ополаскивание	1/4	14—20
Стоп-ванна	3	18—20
Промывка	10	14—20
Засветка	3	—
Цветное проявление	14	20
Промывка	20	14—20
Отбеливание	8	18—20
Промывка	5	14—20
Фиксирование	5	18—20
Промывка	15	14—20

Ю. ШИЛОВ

* См. «СФ», 1980, № 3.

Крепление сменных объективов

При подборе обектива к различным маркам фотокамер необходимо учитывать, что важно не только соответствие рабочих отрезков объектива и камеры, важны также геометрия соединительного узла объектива с камерой и ее функциональные возможности.

Рабочий отрезок фотокамеры — это расстояние от опорной плоскости узла крепления объектива до плоскости эмульсионного слоя светочувствительного материала. Величина рабочего отрезка зависит от типа камеры (зеркальная или дальномерная) и формата кадра. У дальномерных малоформатных камер с размером кадра 24×36 мм величина рабочего отрезка составляет от 28 до 35 мм, у зеркальных камер того же формата — от 40 до 47 мм и у камер среднего формата с размером кадра 6×6 и 6×7 см — от 74 до 85 мм. Величина рабочего отрезка фотокамеры во многом определяется конструкцией оптических систем применяемых сменных объективов, способом крепления объектива к камере, системой связей между камерой и объективом, степенью автоматизации камеры, а также влиянием конструкций ранее выпускавшихся моделей.

Для примера возьмем самый распространенный тип — зеркальные малоформатные камеры. Основное ограничение, которое накладывает такая камера на конструкцию оптического блока объектива, — это минимальное значение заднего вершинного фокусного расстояния, то есть расстояния от вершины задней линзы объектива до положения точки заднего главного фокуса в пределах 35—38 мм. Это значительная величина, если учесть, что фокусное расстояние современных сверхширокоугольных систем может быть порядка нескольких миллиметров. Установка сменных объективов, предназначенных для дальномерных камер, в большинстве случаев невозможна или требует значительной переделки оправ. Следует также иметь в виду: автоматизация привода диафрагмы и появления светосильных объективов явились причиной того, что во многих моделях камер этого типа была применена новая конструкция узла крепления объективов с увеличенным диаметром посадочного отверстия.

Заметное влияние на конструкцию камеры сейчас стало оказывать применение микроэлектроники и вычислительной техники. Электроника заметно упростила механическую, наиболее дорогую и сложную часть фотокамеры, однако потребовала организаций информационных и управляющих связей в системе камера — объектив. То есть объектив уже становится неотъемлемой частью такой системы. Происходит естественный отказ от прежних способов его крепления (например, резьбового) и переход к более совершенным (байонетным) конструкциям, обеспечивающим точную и идентичную установку сменной оптики и более полное функциональное взаимодействие между механизмами камеры и объектива. Наглядный пример такого перехода — «Практика В-200», прототипом которой в известной мере послужила камера «Практика LLC».

При этом должна быть учтена возможность применения сменной оптики предыдущих моделей. Без адаптеров здесь не обойтись, что накладывает дополнительные ограничения на конструкцию соединения. Некоторые зарубежные фирмы выпускают адаптеры для присоединения объективов на камеры с меньшими рабочими отрезками, когда это конструктивно возможно. Как правило, в таких адаптерах не сохраняется автоматический привод диафрагмы.

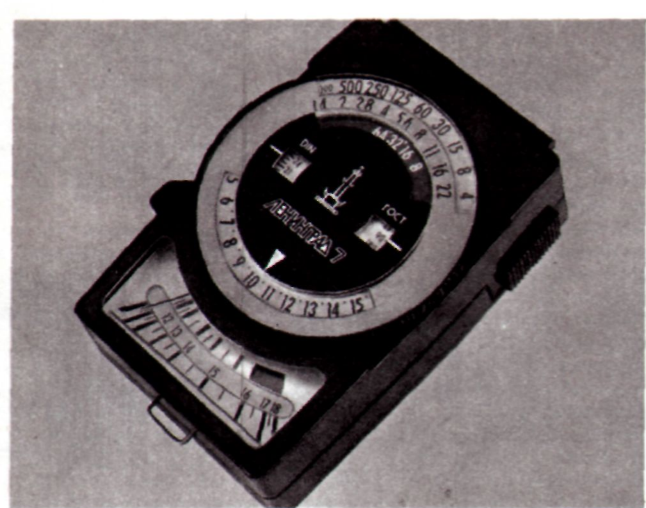
Данные по рабочим отрезкам наиболее распространенных фотокамер приведены в нашей таблице (в отдельные группы объединены камеры с одинаковыми рабочими отрезками и узлами крепления объективов). Дано краткое указание возможных вариантов применения сменной оптики.

ТИПЫ КРЕПЛЕНИЯ ОБЪЕКТИВОВ НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЕННЫХ ФОТОКАМЕР

Тип камеры	Рабочий отрезок, мм	Характеристика узла крепления объективов
«ФЭД», «Зоркий», «Лейка»	28,8	Резьбовое присоединение объективов. Резьба М39×1. Полная взаимозаменяемость объективов
«Лейка» серии «М»	27,8	Байонетное соединение. Адаптер для присоединения объективов с резьбой М39×1. Зеркальная приставка для длиннофокусной оптики «Лейтц»
«Киев»,«Киев-4», «Киев-5», «Контакс»,	34,8	Байонетное соединение. Полная взаимозаменяемость сменной оптики
«Зенит» модели: С, 3, 3М, Е, В	45,2	Резьбовое соединение М39×1. В качестве сменных пригодны объективы с «А» адаптером
«Зенит», модели: Е, В, ЕМ, TTL, 16, 19 «Яшика», «Практика», «Асахи-пентакс» мод. SV, SL, SP «Шинон», «Косина» и др.	45,5	Резьбовое соединение. Резьба М42×1. Полная взаимозаменяемость сменной оптики без ограничений. Управление диафрагмой — ручное или механическое в зависимости от конструкции объектива и камеры
«Зенит-7»	42,0 (45,2) (45,5)	Универсальное байонетное соединение. Адаптеры для объективов с резьбой М39×1 и М42×1
«Киев», модели: 10, 15	44,0 (45,2)	Байонетное соединение. Управление механизмом диафрагмы только со стороны камеры. Адаптер для объективов с резьбой М39×1
«Киев-17», «Никон»	46,5	Байонетное соединение типа «N». Полная взаимозаменяемость сменных объективов
«Асахи-пентакс» серий «К» и «М», «Шинон», «Рико»	45,5	Байонетное соединение типа «К». Адаптер для объективов с резьбой М42×1. Механическое управление диафрагмой не сохраняется
«Роллейфлекс» мод. SL-35 «Фохтлендер» мод. VSL	44,5 (45,5)	Байонетное соединение. Адаптер для объективов с резьбой М42×1. Сохраняется механическое управление диафрагмой
«Экзакта», «Топкон»	44,7	Байонетное соединение. Взаимозаменяемость сменной оптики по посадочным размерам
«Кенон»	42,0	Байонетное соединение
«Коника»	40,5	Байонетное соединение
«Минольта» «Олимпус» «Лейкафлекс», «Лейка» мод. R3, R4	43,5 46,0 47,0	Установка объективов от камер других типов не предусмотрена
«Салют» «Салют-С» «Киев-88»	82,1	Специальное резьбовое присоединение объективов
«Киев-6С», «Пентакон-сикс»	74,0	Байонетное соединение. Полная функциональная взаимозаменяемость сменной оптики. Адаптер для объективов к камерам с резьбой М42×1
«Асахи-пентакс» 6×7	85,0	Байонетное соединение. Адаптер для объективов к камерам «Асахи-пентакс» серий «К» и «М»

В. ГУЦКИН

Экспонометр «Ленинград»: новая модель



Ленинградским производственным объединением «Вибратор» разработан новый фотоэлектрический экспонометр «Ленинград-7», предназначенный для широкого круга фото- и кинолюбителей.

Экспонометры серии «Ленинград» позволяют определять экспозицию как методом отраженного света — по яркости фотографируемого объекта, так и методом падающего света — по его освещенности. Для этого предусматривается использование съемного молочного светофильтра или выдвижение светочувствительного элемента к входному окну экспонометра. Либо сочетание того и другого. Это дает возможность значительно увеличить чувствительность экспонометра и диапазон его измерения при определении экспозиции методом падающего света.

Фотоэлекрические экспонометры с электромеханическим индикатором (измерительным механизмом со стрелкой), к которым относятся экспонометры серии «Ленинград», позволяют быстро оценить интервал яркостей снимаемого сюжета.

Основные технические характеристики нового экспонометра следующие.

— Полный диапазон измерения по яркости разбит на два диапазона: I — от 4,75 до 850 кд/м^2 и II — от 600 до 56000 кд/м^2; полный диапазон измерения по освещенности — на три диапазона: III — от 6 до 95 лк, II — от 12500 до 1120000 лк, I — от 95 до 18000 лк.

Шкала измерителя имеет числовые отметки от 1 до 18 включительно, составляющие последовательность ряда натуральных чисел. Числовые отметки соответствуют расчетным значениям яркостей и освещенностей, которые мы приводим здесь для ориентировки.

Шкалы калькулятора: светочувствительности фотоматериала от 2,8 до 1400 ед. ГОСТа и от 6 до 33 ДИН; относительных отверстий (диафрагмы) от 1,4 до 22; выдержек затворов от 1/2000 до 30 с; частоты киносъемки от 8 до 64 кадр/с; вспомогательная шкала с числовыми отметками от 1 до 18 включительно, составляющими последовательность ряда натуральных чисел, аналогично шкале измерителя; вертикальный угол восприятия — 40°; горизонтальный угол восприятия — 60°; чувствительность экспонометра при определении экспозиции по методу падающего света составляет 30 с; чувствительность экспонометра при определении экспозиции по методу отраженного света составляет 2 с. Габаритные размеры — 58×88×27 мм, масса — 95 г.

Экспонометр комплектуется футляром, молочным светофильтром, шнуром и руководством по эксплуатации. Цена 20 руб.

В соответствии с требованиями нового ГОСТа 9851-79 «Экспонометры фотоэлектрические. Общие технические условия» введены дополнительные понятия, характеризующие свойства экспонометра, — вертикальный и горизонтальный углы восприятия (так как в некоторых моделях экспонометров, особенно с селеновыми фотоэлементами, они имеют различные величины) и чувствительность экспонометра.

Понятие «чувствительность экспонометра» дано в стандарте для сравнения экспонометров различных моделей. Эта чувствительность выражается величиной выдержки, которая получается при установке на калькуляторе значения диафрагмы 8,0 числа светочувствительности 90 ед. ГОСТа при минимальном значении яркости или освещенности, установленной техническими условиями для конкретной модели экспонометра.

В экспонометре «Ленинград-7» в качестве светочувствительного элемента применен селеновый фотоэлемент с электродом из окиси кадмия. Он установлен в шахте с входным окном, которая ограничивает попадание световых лучей на фотоэлемент и определяет углы восприятия экспонометра. Свет через входное окно попадает на фотоэлемент и под его воздействием в цепи фотоэлемента, соединенного с измерителем и переменным резистором, возникает ток. С повышением освещенности фотоэлемента сила тока возрастает, вследствие чего увеличивается отклонение стрелки измерителя. Режим работы фотоэлемента рассчитан на длительную работу экспонометра, для чего предусмотрено несколько диапазонов измерения во избежание световой перегрузки фотоэлемента.

Выдержка или диафрагма определяется с помощью калькулятора, на который переносятся показания шкалы измерителя.

Переход с I диапазона измерения на II и обратно производится с помощью подпружиненного движка (кнопки), расположенного на боковой поверхности корпуса прибора. Этот движок кинематически связан со шторкой и управляет ее положением. При включении I диапазона измерения — шторка открыта, II диапазона — шторка закрыта. При определении экспозиции методом падающего света на I и II диапазонах измерения на входное окно должен быть надет молочный светофильтр.

Переход на III диапазон измерения осуществляется смещением поводка, расположенного под калькулятором и связанного с подвижным фотоэлементом. Поводок смещается против часовой стрелки, и фотоэлемент выдвигается к входному окну экспонометра. На III диапазоне можно работать только по методу падающего света без установки молочного светофильтра.

Одновременно с переключением диапазонов предусмотрено и соответствующее переключение числовых отметок шкал измерителя.

ТАБЛИЦА РАСЧЕТНЫХ ЗНАЧЕНИЙ ЯРКОСТЕЙ И ОСВЕЩЕННОСТЕЙ

III диапазон измерения		I диапазон измерения			II диапазон измерения		
Числа отсчета шкалы измерителя	Освещенность, лк	Числа отсчета шкалы измерителя	Освещенность, лк	Яркость, кд/м^2*	Числа отсчета шкалы измерителя	Освещенность, лк	Яркость, кд/м^2
1	6						
2	11,8						
3	25						
4	47,5						
5	95						
		5	95	4,75			
		6	190	9,5	12	12500	600
		7	375	19,0	13	25000	1250
		8	750	40,0	14	50000	2500
		9	1500	75,0	15	100000	5000
		10	3000	150	16	200000	10000
		11	6000	300	17	400000	20000
		12	12500	600	18	800000	40000
		конечная отметка	18000	850	конечная отметка	1120000	56000

* Величины расчетных значений яркостей и освещенностей уточнены в связи с введением нового ГОСТа и поэтому несколько отличаются от приводившихся ранее.

Экспонометр «Ленинград-7» состоит из следующих конструктивных узлов: фотоэлемента с подвижным держателем для изменения положения фотоэлемента относительно входного окна экспонометра; измерителя-микроамперметра магнитоэлектрической системы с указывающей стрелкой; поворотной полупрозрачной шторки для изменения диапазонов измерения экспонометра; устройства для изменения положения шторки и перемещения шкал измерителя; устройства, состоящего из неподвижной шкалы измерителя с прорезью и подвижной шкалы с тремя рядами числовых отметок; механизма для перемещения фотоэлемента и подвижной шкалы; калькулятора с перемещающимися шкалами для отсчета показаний.

Новый экспонометр «Ленинград-7» имеет ряд преимуществ по сравнению с предыдущей моделью «Ленинград-4». Расширен диапазон измерения экспозиции методом падающего света в сторону низких освещенностей; увеличена чувствительность по освещенности в 15 раз; увеличен диапазон шкал калькулятора светочувствительности фотоматериала и выдержек; улучшены внешний вид и его эргономические показатели, защита экспонометра от ударов и попадания пыли, благодаря более закрытой конструкции футляра. К этому следует добавить: экспонометры с селеновыми фотоэлементами не требуют дополнительных источников питания, что обуславливает неприхотливость их при эксплуатации.

Габаритные размеры нового экспонометра несколько отличаются от предыдущих моделей более удачным расположением конструктивных элементов, органов управления и соотношением форм. Цоколь и крышка экспонометра изготовлены из термопластичной пластмассы и соединены между собой самонарезными винтами. С нижней стороны цоколь закрывается табличкой с маркировкой изделия. Корпус экспонометра имеет петлю для подсоединения шнура. Пользуясь приводимой таблицей расчетных значений яркостей и освещенностей, фотолюбитель сможет определять их величины по шкале измерителя нового экспонометра.

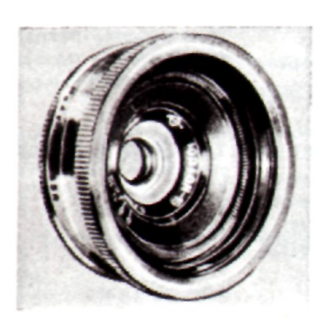
Н. ЛОЩИНИНА,
инженер

Объективы для дальномерных камер

Дальномерные камеры «Киев» модификаций «4», «4А», «4М» и «ФЭД» модификаций «4Л», «5», «5В», «5С» могут оснащаться сменными объективами. Приводим краткие технические данные выпускаемых моделей.



«Руссар» (МР-2) 5,6/20 мм для дальномерных камер типа «ФЭД», «Зоркий». Просветленный шестилинзовый анастигмат с большим углом поля зрения и значительной глубиной резкости. Угол поля зрения — 95°. Кратчайшее расстояние наводки на резкость — 0,5 м. Пределы диафрагмирования от 1 : 5,6 до 1 : 22. Рабочий отрезок 28,8± 0,02 мм. Посадочные размеры для присоединения насадок и светофильтров: резьбовых — М49×0,75, гладких — ⌀51 мм. Разрешающая сила — 38 лин/мм в центре поля, 20 лин/мм по краям. Присоединительная резьба — М39×1.



«Орион-15» 6/28 мм для дальномерных камер типа «ФЭД», «Зоркий». Выпускается также в варианте оправы, имеющей байонет для фотоаппарата «Киев». Четырехлинзовый анастигмат с просветленными оптическими поверхностями. Угол поля зрения — 75°. Кратчайшее расстояние наводки на резкость — 1 м. Пределы диафрагмирования от 1 : 6 до 1 : 22. Рабочий отрезок 28,8 мм или 34,85±0,02 мм для камер «Киев». Посадочные размеры для присоединения насадок и светофильтров: резьбовых — М40,5×0,5, гладких — ⌀51 мм. Разрешающая сила — 50 лин/мм в центре, 22 лин/мм по краям. Присоединительная резьба — М39×1 или байонет.



«Юпитер-12» 2,8/35,7 мм для фотоаппаратов «Зоркий», «ФЭД» и «Киев». Шестилинзовый анастигмат с просветлением. Угол поля зрения — 62,5°. Пределы диафрагмирования от 1 : 2,8 до 1 : 22. Кратчайшее расстояние наводки на резкость — 1 м. Рабочий отрезок аналогичен предыдущему объективу. Посадочные размеры для присоединения насадок и светофильтров: резьбовых — М40,5×0,5, гладких — ⌀51 мм. Разрешающая сила — 41 лин/мм в центре, 15 лин/мм по краям. Присоединительная резьба — М39×1 или байонет.

«Индустар-61 Л/Д» 2,8/52 мм для фотоаппаратов типа «ФЭД» и «Зоркий». Четырехлинзовый анастигмат с просветленными поверхностями линз. Угол поля зрения — 46°. Кратчайшее расстояние наводки на резкость — 0,3 м. Пределы диафрагмирования от 1 : 2,8 до 1 : 16. Рабочий отрезок 28,8±0,2 мм. Посадочные размеры для насадок: резьбовых — М49×0,75, гладких — ⌀51 мм. Разрешающая сила — 42 лин/мм в центре, 30 лин/мм по краям. Присоединительная резьба — М39×1.



«Юпитер-9» 2/85 мм для фотоаппаратов типа «ФЭД», «Зоркий» выпускается также в оправе с байонетом для камер «Киев». Семилинзовый анастигмат с просветленными оптическими поверхностями. Угол поля зрения — 28,8°. Кратчайшее



расстояние наводки на резкость — 1,15 м. Пределы диафрагмирования от 1 : 2 до 1 : 22. Рабочий отрезок 28,8±0,02 или 34,85 мм для объективов с байонетным присоединением. Посадочные размеры для светофильтров и насадок: резьбовых — М49×0,75 и гладких — ⌀51 мм. Разрешающая сила — 33 лин/мм в центре, 18 лин/мм по краям. Присоединительная резьба — М39×1 или байонет (в зависимости от назначения).

«Юпитер-11» 4/133 мм для фотоаппаратов «ФЭД», «Зоркий» и «Киев». Просветленный четырехлинзовый



анастигмат. Угол поля зрения — 18,5°. Кратчайшее расстояние наводки на резкость — 2,5 м для камер «Зоркий» и «ФЭД» и 1,5 м для камер «Киев». Пределы диафрагмирования от 1 : 4 до 1 : 22. Рабочий отрезок 28,8±0,03 и 34,85± 0,03 мм. Посадочные размеры оправы объектива под светофильтры — М40,5×0,5. Разрешающая сила — 43 лин/мм в центре, 21 лин/мм по краям. Присоединительная резьба — М39×1 или байонет.

Обработка цветных материалов

Экспонированный цветной фотоматериал можно отдать для проявления и печати в фотолабораторию, однако его самостоятельная обработка позволяет накопить необходимый опыт и обеспечивает часто более высокое качество изображения, а также (благодаря тщательному фиксированию и промывке) его более длительную сохраняемость.

В отличие от черно-белой, в цветной фотографии значительно выше требования к оборудованию лаборатории. Это связано со сложностью обработки цветных материалов, необходимостью более точного соблюдения температурного и временного режима, повышенными требованиями к чистоте при приготовлении и использовании обрабатывающих растворов. Хотя каждый фотограф, оборудуя лабораторию, руководствуется своими возможностями и объемом работы, некоторые требования являются совершенно обязательными.

Для каждой операции (проявление, отбеливание, стоп-ванна, фиксирование и т. п.) необходимо иметь отдельный бачок и кювету. Для каждого раствора обязательна своя стеклянная посуда с хорошими пробками. Попадание одного раствора в другой, даже в незначительных количествах, может вызвать ничем не устранимую интенсивную цветную вуаль. После работы бачки, кюветы, бутыли тщательно промывают теплой водой, высыхание остатков растворов совершенно недопустимо. Эти требования связаны не только с качеством обработки, но и с заботой о здоровье. Некоторые растворы, особенно цветной проявитель и отбеливатель, токсичны и при соприкосновении с кожей могут вызвать раздражение или экзему.

Точность поддержания температуры в пределах ±1/3÷1/2°С для проявителей необходима. Изменение температуры даже на 1 °С может вызвать, особенно в обращаемом процессе, заметную недодержку или передержку, а также нарушить цветовой баланс отпечатков. Лабораторный термометр с ценой деления 0,1—0,2 °С обязателен при цветной обработке. Для других растворов температуру поддерживают обычно с точностью до 1—2 °С.

Важный практический момент — поддержание постоянной температуры в течение всего времени проявления. Недостаточно залить в бачок раствор с нужной температурой. За время проявления он может слишком остыть (реже — нагреться). Простейший, но вполне надежный способ термостатирования — размещение бачков (кювет) в большом сосуде (удобны эмалированные ванночки от холодильников), в который налита вода с той же температурой. Большой объем воды, а также возможность добавлять к ней теплую или холодную воду помогает поддерживать постоянную температуру проявителя.

Время обработки в каждом растворе контролируют секундомером или по часам с секундной стрелкой с точностью до полминуты. Более рационально не сливать раствор из бачка перед очередной промывкой, а переносить спираль с пленкой в сосуд с проточной водой. Промывки нужны интенсивные, а температура промывной воды не должна быть ниже +15°С. Значительные перепады температуры растворов и воды вызывают ретикуляцию (сморщивание), пузырение эмульсии, а иногда отслаивание ее.

Несколько слов о засветке, применяемой в обращаемом процессе. Она осуществляется сильным источником света с расстояния 1,5—2 м от спирали с пленкой, а лучше — от смотанной со спирали пленки, в течение 5—10 минут с обеих сторон пленки. Избыток засветки не вредит, поэтому пленку можно высушить и продолжить обработку через некоторое время (вплоть до нескольких месяцев), предварительно, конечно, размочив пленку в воде. Для обработки обращаемых пленок удобнее бачок с односторонней спиралью на катушке, так как в него можно вновь заправить размотанную для засветки пленку, даже если спираль мокрая.

Обработка пленки до определенной операции проводится в полной темноте, заряжать пленку даже при неактиничном освещении не рекомендуется. После отбеливания негативной пленки и засветки обращаемой включают обычное электрическое освещение.

При печати и проявлении цветной фотобумаги в лабораторный фонарь вставляют специальный защитный фильтр № 166. Не забывайте, что красные фильтры увеличителя и фонаря совершенно непригодны при цветной печати. Размещать бумагу на экране увеличителя приходится не включая его, поэтому необходима кадрирующая рамка. При цветном процессе лампа в фонаре не должна быть мощнее 25 Вт, а сам фонарь следует располагать не ближе 1,5—2 м от кювет с растворами. Такое освещение позволяет лишь ориентироваться в лаборатории и о визуальном контроле процесса, как это делается при черно-белой печати, увы, не может быть и речи.

Всю обработку можно проводить в ванной комнате. Если бачки размещены в раковине, процесс промывки ведут в ванне. Нужна еще сухая доска, на которой разряжают кассеты и заправляют спирали бачков.

Растворы, применяемые для цветной обработки, более сложны по составу и, к сожалению, более токсичны, чем в черно-белой фотографии. Качество используемых реактивов должно быть безукоризненным, недопустимы никакие случайные замены химикалий. Для начинающих удобны готовые наборы: отечественные и импортные. Их ассортимент рассчитан на все типы фотоматериалов. Из импортных наборов следует отметить:

«Диахром» — для обращаемых пленок ЦО и «Орвохром»; «Фомахром» — для обращаемой пленки «Фомахром Д»; «Масколор» — для всех типов цветных негативных пленок;

«Биколор», «Триколор» и «Фортеколор» — для цветных бумаг «Форте»; «Фомаколор» — для бумаг «Фома»; «Фотонколор» — для польских цветных бумаг.

При растворении готовых наборов необходимо придерживаться приложенных инструкций. Составные части (отдельные пакетики) нельзя дробить на более мелкие доли, это не гарантирует гомогенности растворяемой смеси химикалий.

При самостоятельном приготовлении растворов (несколько рецептов будет приведено в следующей статье) следует строго придерживаться указанного в рецептах порядка растворения веществ. Последующее вещество всыпают после полного растворения предыдущего. Используют чистую (для проявителей — лучше кипяченую) воду. Вся посуда для приготовления и хранения растворов должна быть стеклянной, большинство металлов и многие пластмассы вступают во взаимодействие с цветными растворами, портят их. Вода употребляется теплая — в горячей воде составные части проявителя окисляются. Применять цветные проявители рекомендуется через сутки после приготовления, за это время их свойства стабилизируются и уменьшается способность вызывать вуаль.

Сохраняемость готовых растворов, даже при правильном хранении (в плотно закупоренной, налитой под пробку посуде, в темном месте, при комнатной температуре), ограничена. Неиспользованные растворы сохраняются 2—3 недели, один раз использованные — лишь несколько дней. Поэтому не смешивайте свежие и частично использованные растворы, храните их отдельно.

В проявитель входит одно из двух цветных проявляющих веществ — парааминодиэтиланилинсульфат (ЦПВ-1) или этилоксиэтилпарафенилендиаминсульфат (ЦПВ-2). Оба, особенно первое, ядовиты и при попадании на кожу вызывают экзему. При развеске и растворении этих веществ следует надевать резиновые перчатки и для предохранения органов дыхания — марлевую маску. Остерегайтесь попадания на кожу капель проявителя — работайте пинцетом, в перчатках или резиновых напальчниках. Попавшие на кожу капли немедленно смойте водой с мылом и протрите кожу столовым уксусом.

Ядовита входящая в отбеливатель красная кровяная соль, ее кристаллы и растворы не должны попадать в рот или ранки. Ядовиты также пары формальдегида, входящего в стабилизирующие растворы. Остальные вещества также требуют осторожности, храните их отдельно от предметов бытовой химии и тем более от пищевых продуктов. Следите, чтобы они не попали детям.

Состав обрабатывающих растворов в принципе подобен растворам для черно-белой фотографии. В проявители входят проявляющие вещества, щелочь (обычно поташ, квалификации не ниже чем «чистый», технические реактивы в цветной фотографии совершенно неприменимы!), сохраняющие вещества (сульфит натрия, гидроксиламин), противовуалирующее вещество (бромистый калий) и водоумягчители, предотвращающие образование кальциевой сетки (гексаметафосфат или трилон Б).

При проявлении наряду с изображением из красителей образуется еще серебряное изображение, которое нужно уничтожить. Для этого служит отбеливатель. В нем, благодаря реакции серебра с красной кровяной солью, образуются растворимые соединения, переходящие затем в фиксаж.

В цветном процессе очень важно качество промывок. После проявления они должны быть длительными и интенсивными — остатки невымытого проявляющего вещества образуют с отбеливателем сильную цветную вуаль. Недостаточное фиксирование, истощенный фиксаж и кратковременная окончательная промывка не позволяют устранить из эмульсии все остатки комплексных соединений серебра. Это приводит к быстрому выцветанию и порче изображения.

А. ШЕКЛЕИН

Творчество друзей

В этом номере журнала мы представляем работы членов двух болгарских фотоклубов из Софии и Варны. Подборки снимков любезно предоставлены «СФ» главным редактором журнала «Болгарское фото» Кольо Колевым.

БОЛГАРСКОМУ ФОТОКЛУБУ — 60 ЛЕТ

60 лет назад в Софии по инициативе известного в ту пору фотолюбителя Стояна Георгиева было создано первое «объединение фотографического творчества, культуры и просвещения» — Болгарский фотоклуб. И если сегодня исследователю-историку требуется изучать наше фотоискусство, то поиски неизбежно начинаются с архивов БФК. В его рядах были видные представители болгарской фотографической мысли. Не случайно после народной победы 9 сентября 1944 года из среды БФК выделилось ядро энтузиастов, заложивших основы новой социалистической фотографии и кинематографии.

В годы, предшествовавшие этой дате, БФК вел широкую деятельность — организовал курсы фотографии, участвовал в международных выставках. Можно представить себе, как высок был энтузиазм, как велика была любовь к фотографии у членов клуба, если они могли работать почти без средств, без постоянного помещения.

Это — Стоян и Георгий Георгиевы, Никола Божинов, Васил Савов, Эрик Рашев, Божко Карастоянов, Владимир Димчев, Георги Захариев, Иван Караджов, Петр Боев и другие, имена которых известны и любимы болгарскими фотографами.

Настоящая жизнь в клубе началась после социалистической революции. Фотография и кинематография стали частью общественно-политической жизни, общегосударственным делом.

В этом созидательном процессе сыграли очень важную роль БФК и его руководящие кадры — Владимир Димчев, Георги Захариев, Захари Жендов.

Состав клуба значительно увеличился, и он стал главным организационно-методическим и творческим центром фотографии в Болгарии. Проводился ряд общеклубных мероприятий — выставки в 1958, 1963, 1968, 1971, 1972, 1976, 1978 годах. Кроме того, БФК с большим успехом участвовал во всех национальных выставках. На IV и V смотрах художественной самодеятельности БФК стал лауреатом и ему было присвоено звание «Показательный фотоклуб». Он получил главные призы на национальных смотрах цветной фотографии «Троян-74», «Троян-76», ряд наград на республиканской фотовыставке «Казанлык-76» и др.

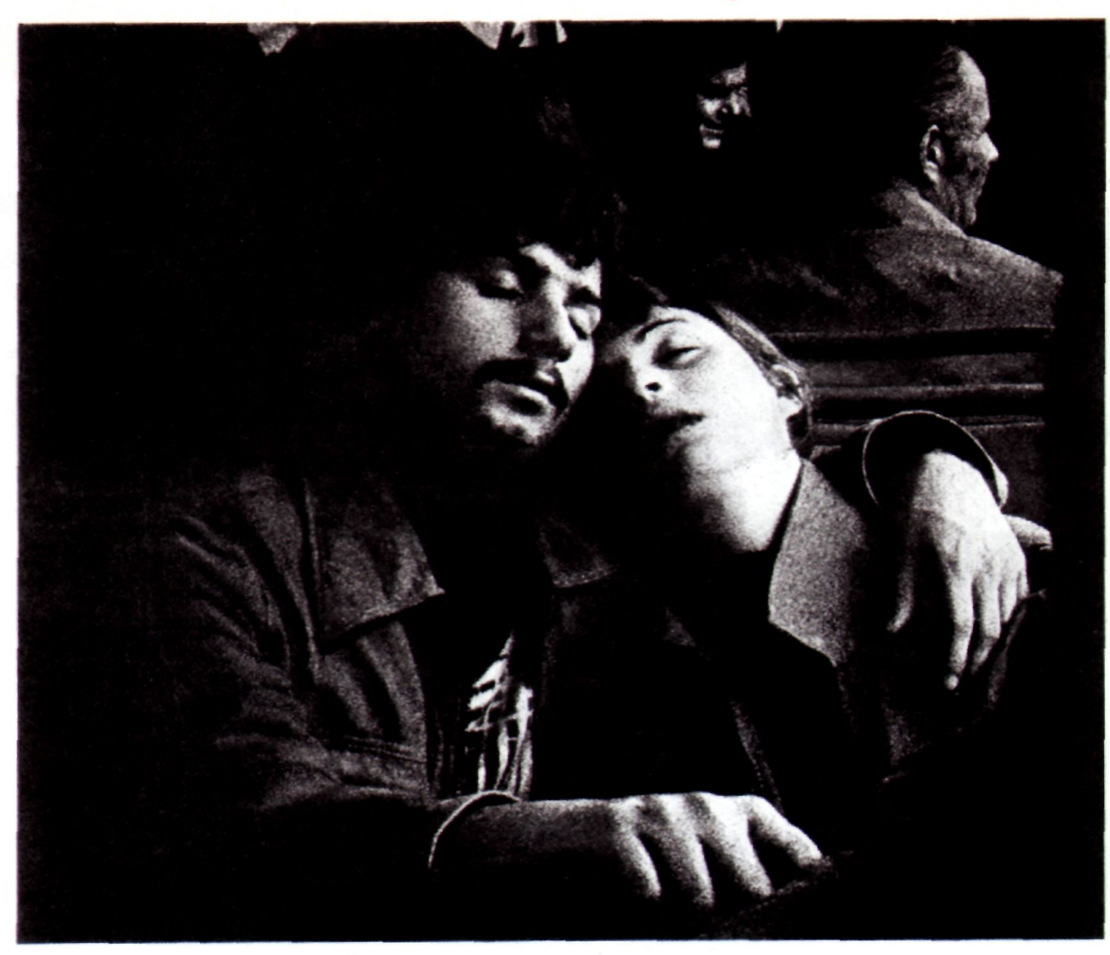
Помимо общеклубных мероприятий, БФК организует и индивидуальные, персональные выставки, особенно в последние годы, когда к клубу приобщились такие авторы, как Чавдар Найденов, Петр Абаджиев, Живко Арабов, Димитр Паунов. Успешно продолжают работать ветераны — Анастас Ташев, Петр Божков, Владимир Димчев и другие.

В начале 1980 года БФК, верный своим традициям, снова организовал курсы фотографии для начинающих.

Интересна структура фотоклуба. В нем существует две секции — художественной фотографии, состоящая из 100 человек, и секция научно-технической фотографии — около 30 авторов. Обе секции проводят свои заседания в соответ-



Р. ПАРУШЕВ СТАРИК И ОВЦЫ

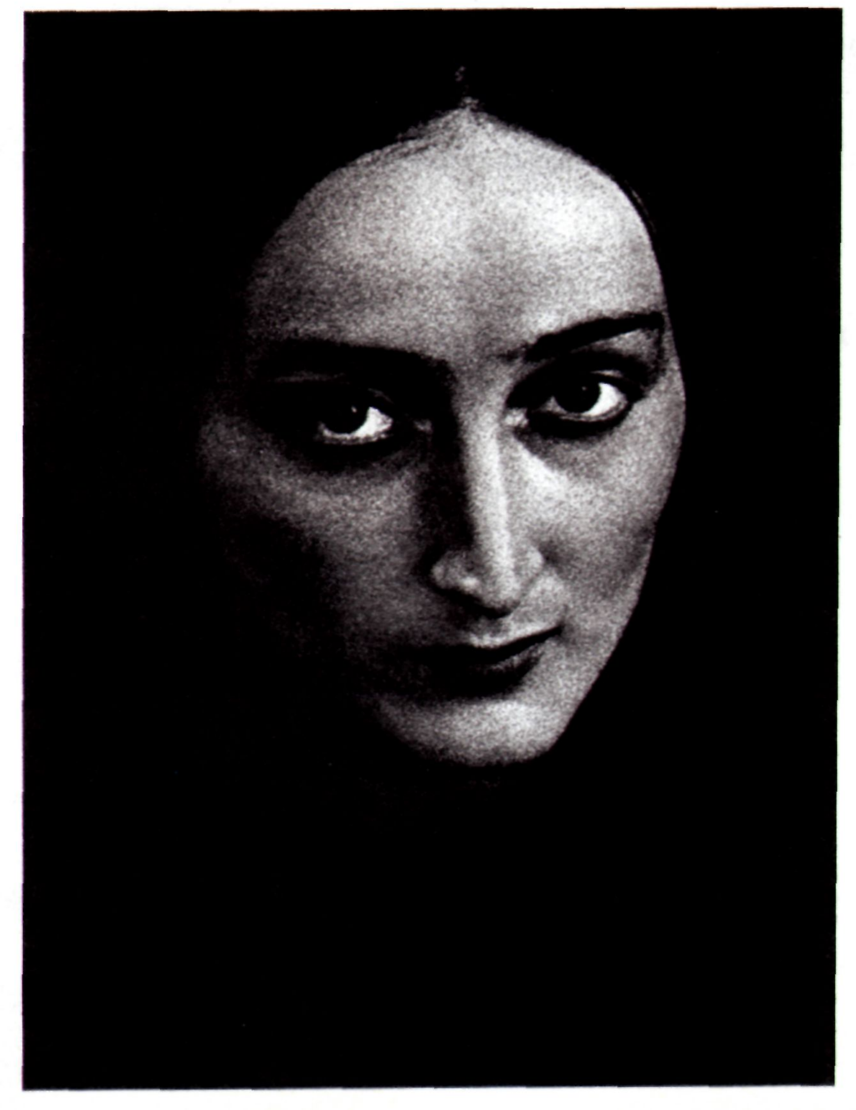


П. АБАДЖИЕВ ВМЕСТЕ С МЕЧТОЙ

П. АБАДЖИЕВ ПОРТРЕТ

ствии с шестидесятилетней традицией — каждый вторник. На этих «беспокойных» вечерах возникают дискуссии, идет обмен мнениями, читаются лекции и т. д. БФК знал и подъемы, и спады. Но на протяжении всех 60 лет все его члены были сплочены одной общей любовью к фотографии. БФК следовал традициям реализма, вносил свой вклад в идейно-эстетическое воспитание, продолжал благородную деятельность, направленную на развитие болгарской культуры.

Стоян ГЕОРГИЕВ,
Анастас ТАШЕВ,
Любен ПИПЕРКОВ



ГРУППА «ПРИБОЙ»

Коллектив, носящий столь поэтическое название, родился около десяти лет тому назад в городе, который известен всем поклонникам Черного моря — Варне.
В этой творческой группе всего-навсего 8 человек. «Прибой» являет собой пример жизнеспособного малочисленного коллектива. Все восемь ревностно охраняют статут клуба. Расширяться — такого желания группа не имеет. Если кто-то все-таки захочет стать членом их семьи, то он будет внимательно изучен — способен ли «кандидат» психологически совместиться с остальными. В этом нет ничего предосудительного, право выбирать друзей — право законное, неотъемлемое. В ответ на просьбу прислать снимки для «СФ» сказали: только чтобы все члены группы были представлены! Поняв, что гарантии дать невозможно, они немного огорчились. Это было трогательно...
Но естественно, «Прибой» — это не только «друг другу комплименты». Это — работа по строгому и четкому плану, где под «римской один» — «теоретическо-творческая жизнь» с семинарами, докладами, встречами и под цифрой «два» — контакты с клубами.
Выставки «Прибоя» путешествовали и по СССР. Одна из них — результат коллективного выезда в Одессу (побратима Варны), другая побывала в Вильнюсе.
Есть в клубе и шкатулка наград. Единственный в «Прибое» обладатель почетного звания АФИАП Радослав Парушев завоевал два Гран-при на самых крупных болгарских выставках «Пирин-фото» (в Благоевграде). Саркис Саркисян получил «бронзу» на «Интерпрессфото» в Гаване.
Клуб — лауреат республиканского фестиваля художественной самодеятельности, где члены «Прибоя» получили 9 медалей.

М. ЛЕОНТЬЕВ

И. ИОРДАНОВ БЕРЕГ

А. ЗЛОТАНОВ НА ЗАКАТЕ



Х. БОГДАНОВ ЛЕСНАЯ СКАЗКА

П. АБАДЖИЕВ БЕЗ НАЗВАНИЯ



Индекс 70869